· POLIFILO ·

LEONARDO

E I DISFATTISTI SVOI

CON SETTANTA ILLVSTRAZIONI E VN'APPENDICE

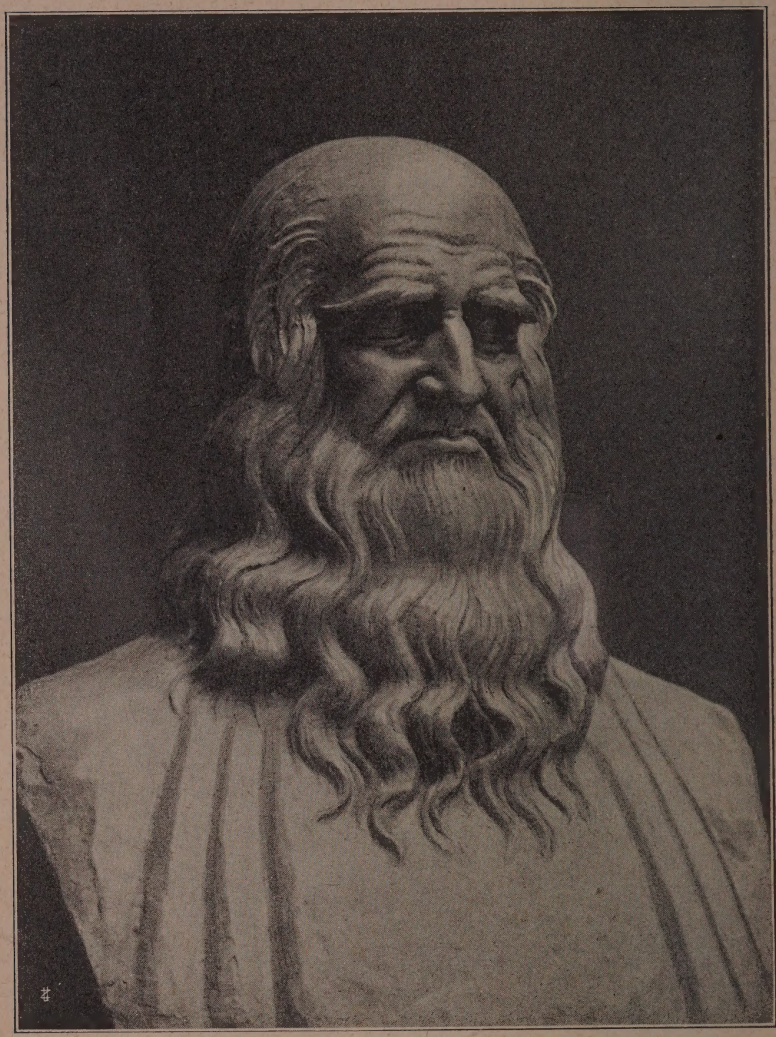
"LEONARDO ARCHITETTO"

DI LVCA BELTRAMI

MILANO
FRATELLI TREVES EDITORI
MCMXIX

LEONARDO

E I DISFATTISTI SVOI



Busto di Leonardo, nella sede del Comune di Vinci.

Scultore Emilio Quadrelli.

· POLIFILO ·

LEONARDO
E I DISFATTISTI SVOI

CON SETTANTA ILLVSTRAZIONI E VN'APPENDICE

"LEONARDO ARCHITETTO„

DI LVCA BELTRAMI

MILANO
FRATELLI TREVES EDITORI
MCMXIX

PROPRIETÀ LETTERARIA

Milano — Tipografia Umberto Allegretti — Via Orti, 2.

Alla memoria di LUIGI CAVENAGHI
esempio singolare — nell'imperversare della critica disfattista vinciana — di raro intuito, di sincero e retto giudizio, di invidiata e preziosa operosità.

AVVERTENZA

Non intendono queste pagine di trattare a fondo, e tanto meno di esaurire determinati argomenti Vinciani: solo si propongono di contrastare — limitatamente a qualcuno fra i più discussi di tali argomenti — l'azione di una critica sistematicamente ostile a Leonardo: la quale, trascurando o deformando documenti, dispregiando tradizioni non interamente sfornite di insegnamento, ha turbato e conturba il campo degli studi.

Crede l'autore di queste pagine di potere affermare, senza iattanza, che i precedenti suoi scritti — numerosi pur troppo, rappresentando una operosità più che quarantenne — se non furono sempre immuni da lacune od inesattezze per mancata cognizione di qualche documento, o per risultanze di ulteriori ricerche, non hanno dato però saggio di infondate ipotesi e di affrettate conclusioni, quali verranno in questo volume segnalate, non con animo di cattedrante, ma per contribuire alla serietà degli studi. Poichè, non sono apprezzamenti personali, per sè stessi rispettabili, e nemmeno lacune ed inesattezze, inevitabili a qualsiasi studioso, che si vogliono deplorare; bensì la impreparazione nel trattare di Leonardo, e la presunzione nel sentenziare in merito all'opera sua.

Potranno le ulteriori indagini recare più precisi ed anche definitivi elementi di giudizio, a favore o meno delle tesi sostenute in queste pagine: e chi scrive sarà sollecito — come lo fu sempre — a conformare le conclusioni sue alle nuove risultanze. Non per

questo riescirà meno efficace e provvidenziale il còmpito oggi assunto, di sollevare il campo degli studi Vinciani dalla tutela e dallo sfruttamento dei padreterni e mestieranti della critica, che lo ingombrano e lo infestano, affinchè non vada travolta l'abitudine delle diligenti ricerche, delle ponderate induzioni, delle meditate conclusioni: e lo studioso, rifuggendo dai preconcetti e dalle fantasticherie, abbia a cooperare al comune intento di seguire serenamente il pensiero di Leonardo, di analizzarne efficacemente l'opera; e possa, quando si trovi in errore, ripetere a sua volta: « mi sono ingannato, ma non ho ingannato nessuno ».

Se qualche giudizio personale avesse a sembrare alquanto vivace nello svolgimento di tale còmpito, voglia il lettore ravvisarvi la conseguenza della reazione provocata da un lavorìo insidiante — attraverso la figura di Leonardo — l'opera onesta di studiosi, i quali hanno recato nel campo Vinciano, senza il sussiego del critico di professione, o del pedagogo, contributi, siano pur modesti, ma effettivi e rispettabili, di indagini e di dottrina: in difesa dei quali contributi queste pagine furono scritte.

— p —

INDICE-SOMMARIO

La depredazione di Leonardo.

CAP. I. — IL PIÙ RECENTE « FIGURINO » VINCIANO.

Ragione e scopo del volume: attuali condizioni deplorevoli della critica d'arte, nei riguardi di Leonardo: il disfattismo dell'opera, esteso anche alla figura di Leonardo, mendicante, straccione e mal nutrito: pretese difficoltà da lui incontrate a Milano: G. Ambrogio Preda, impresario di Leonardo; come questi partì da Milano « quasi sconosciuto » dopo diciasette anni di soggiorno . . . . . Pag. 1

CAP. II. — IVAN LERMOLIEFF, IL DISFATTISTA.

L'origine del disfattismo vinciano, nella critica di Giovanni Morelli: esclusivismo e scarsità di coltura, nel suo « metodo e concetto fondamentale »: aspri suoi giudizi sugli scrittori d'arte. Come un discepolo ne abbia esaltato i « raziocini illuminati »: la povertà degli argomenti addotti. Un esempio del metodo fondamentale applicato alle orecchie di Leonardo e di Lorenzo di Credi: un interessante saggio di critica straniera . . . . . » 14

CAP. III. — LA INVENZIONE DEL « RITRATTISTA FAVORITO ».

Il ritratto di Massimiliano, a Vienna: in qual modo il Morelli vi abbia fondato la riputazione del Preda: caratteristiche intravve-

dute, per identificare una serie di altre opere, depredando Leonardo: il *Ritratto femminile* dell'Ambrosiana, messo a pari col *Paggio* dell'Accademia Carrara: la più recente ricostituzione dell'opera del Preda, e relative delusioni. Particolari biografici, ed argomenti che limitano la personalità artistica del Preda . . . . . Pag. 32

L'arte di guardare i quadri.

CAP. IV. — LE PERIPEZIE DEL « MUSICISTA ».

Come si debba esaminare un dipinto: applicazione al « Musicista »: sue peripezie, e come venne attribuito al Preda. Il restauro e relative induzioni sul soggetto raffigurato: perchè il Gaffurio dovrebbe diventare un certo Cordier, e un disegno di Leonardo debba essere di Cesare da Sesto. Una caricatura « esagerata » ed un saggio di critica disfattista . . . . . Pag. 47

CAP. V. — « MADONNA CECILIA ».

Dissensi sul soggetto e l'autore del « Ritratto femminile » all'Ambrosiana: suoi pregi singolari. La squalifica del Morelli e di altri disfattisti prediani: gli argomenti dei Leonardisti. Richiami al ritratto di Cecilia Gallerani: il sonetto del Bellincioni, e la richiesta di Isabella d'Este: la collezione Contarini a Venezia, e le notizie dell'*Anonimo*. Una serie di induzioni, che si accordano nel riconoscimento di « Madonna Cecilia »: pareri divergenti, che diventano convergenti alla nuova tesi. Un altro saggio di critica disfattista . . . . . » 64

CAP. VI. — ALTRE DAME VINCIANE.

Un campo di studi vinciani da coltivare: i ritratti femminili di Leonardo. Ginevra Benci, e le peripezie delle sue notizie biografiche: la soluzione dell'enigma: giudizio esemplare di un critico straniero. La *Dama dal furetto*, trascurata, ma attribuita al Preda, o al Boltraffio: il conflitto dei pareri su di una mano. La *belle Ferronière*: errore vecchio, sempre nuovo: Lucrezia Crivelli, e un saggio di cronologia, nei ritratti femminili di Leonardo . . . . . » 88

La « Vergine delle Roccie ».

CAP. VII. — LA VERITÀ SULLA « VERGINE DELLE ROCCIE ».

I due esemplari del dipinto, e conseguenti ipotesi: storia della commissione del dipinto, e peripezie del medesimo: una *Supplica senza data*, sfruttata a beneficio del Preda. La petizione al re di Francia: una denuncia rivolta a Leonardo, assente da Milano, nel 1503: la sentenza arbitramentale, e il pagamento completo del dipinto, 25 anni dopo il contratto . . . . . Pag. 104

CAP. VIII. — LE VARIANTI NEI DUE ESEMPLARI.

La disinvolta sostituzione del Preda a Leonardo: un giudizio fenomenale sui due esemplari: la interpretazione così detta « teologica » del soggetto, e le fantastiche conclusioni. Esempi di interpretazioni, del tempo di Leonardo: una autorevole interpretazione della « Vergine delle Roccie » e il significato delle varianti: rapporti fra queste, e il dissenso coi committenti . . . . . » 115

CAP. IX. — LE ESTREME FANTASTICHERIE PREDIANE.

La questione delle dimensioni nei due esemplari: il granchio di un disfattista, e le assurde deduzioni: Leonardo, non solo indolente, ma simulatore. Come si dovrebbero esaminare e giudicare i due esemplari: opinioni « definitive » malgrado i nuovi documenti: stravaganze della collaborazione del Preda, e conseguenze del disfattismo vinciano sugli scrittori d'arte in genere. I due Angeli laterali: ragioni delle loro varianti, e come si debbano giudicare . . . » 124

I disegni vinciani.

CAP. X. — LA « SINISTRA MANO ».

Come disegnava Leonardo: la facile strage dei disegni vinciani compiuta dal Morelli: quali cautele si debbano avere nel prendere in esame i disegni leonardeschi. La « sinistra mano » e le relative

incoerenze dei disfattisti: necessità di una metodica revisione dei disegni di Leonardo . . . . . Pag. 144

Cap. XI. — Un gruppo di disegni.... e di spropositi.

I disegni vinciani a Venezia: le varie selezioni nei medesimi. Giudizi sommari di un critico straniero: un disegno di fiori senza « anima essenziale »: un disegno « parodia », che però è di Leonardo: un disegno regalato a Cesare da Sesto, mentre risulta di Leonardo. Errori di soggetto e di descrizione, in pubblicazioni ufficiali: un « torso femminile » che non lo è. Un disegno che gode di « immeritata celebrità »: studio di testa per il S. Giovanni, nella « Vergine delle Roccie » regalato al Preda, sebbene sia uno studio per la testa di Gesù, nella composizione della « S. Anna » di Leonardo . . » 155

Cap. XII. — Una sostituzione d'infante.

Le peripezie collettive di una tavola e di un disegno: variabili effetti del « metodo » di G. Morelli. Come venne interpretato un documento, affinchè l'erede del Moro abbia a cedere il posto al figlio della « bella Cecilia ». Il ritratto di questo figlio Cesare, fatto dall'inevitabile Preda, e sconciato da un altro pittore: la prova negativa di tale malefatto . . . . . » 169

Leonardo architetto.

(Lettera a Polifilo, di Luca Beltrami).

Due argomenti architettonici, trattati da Leonardo . . . Pag. 179

Leonardo nel Castello di Milano.

Un disegno del Castello, di Leonardo, « con quattro torrioni rotondi » trascurato dagli studiosi, che si sarebbero occupati di disegni « insignificanti ed ipotetici ». Come una infermeria di cavalli divenne la *Sala delle Asse*, di Leonardo: l'opera delle indagini, guidata dai documenti. La inaspettata intrusione di Bramante: Leonardo avrebbe soltanto disegnato una « idea analoga » alla *Sala delle Asse*. Dallo struzzo, alla foca. L'amarezza dei disfattisti per la ricostituzione della *Sala delle Asse*: l'ostinazione di un leonardista, di fronte alla « critica d'ogni paese ». Da Michelangelo, alle cuoche di giudizio disfattiste di Leonardo, agli ordini del critico Malaguzzi-Valeri . . » 181

LEONARDO IN DUOMO.

La questione statica del tiburio nella Cattedrale di Milano, e l'intervento di Leonardo nel 1487: significato da attribuire agli studi di Leonardo. Come in 36 linee di stampato, il critico Malaguzzi-Valeri sia riuscito a stipare la squalifica di Leonardo come costruttore, colla invenzione di contrafforti e di archi rampanti, mediante la scoperta di un disegno già pubblicato da più di trent'anni. I pretesi difetti dei disegni architettonici di Leonardo « scenografici, che non si potrebbero tradurre in realtà ». Che si direbbe, se il maltrattamento usato a Leonardo fosse applicato, ad esempio, a G. Verdi. Conclusione: la figura di Leonardo « indolente sognatore » ripristinata nelle parole del Vasari . . . . . Pag. 195

Elenco delle incisioni, coi relativi riferimenti al testo, ed indice per argomenti . . . . . Pag. 207

Pag.	42	[8 A]	Leggi [8 B]
»	43	Cap. IX	» Cap. XI
»	88	non sono poco comuni . .	» sono poco comuni
»	153	nel Cod.	» nel Cod. I², 107 *r*
»	»	scrisse da destra a sinistra	» scrisse da sinistra a destra

I numeri in [...] nel testo, rimandano alle corrispondenti illustrazioni, dopo l'Appendice.

CAPITOLO PRIMO

IL PIÙ RECENTE « FIGURINO » VINCIANO.

A Leonardo da Vinci toccò, in questi ultimi decenni, una sorte abbastanza singolare: mentre la indagine scientifica si esercitava sui manoscritti vinciani, mettendone sempre più in evidenza l'interesse ed il valore, la critica d'arte si mostrava non meno sollecita nel còmpito di intaccare il patrimonio di Leonardo, specialmente in quella parte che ancora costituisce il maggiore elemento della popolarità, col prevalente suo prestigio come pittore.

Quest'opera di svalutazione, compiuta a spizzico, sottraendo a Leonardo dipinti e disegni a lui tradizionalmente attribuiti, per assegnarli ad altri pittori secondari, od anche ignoti — a proposito della quale opera, Pierre Gauthiez osservava « jeu innocent cet ardeur à baptiser et à débaptiser » — non meriterebbe di essere rilevata, se il complesso delle affermazioni di tale critica, già contradditorie per sè stesse, non raggiungesse l'effetto deleterio di seminare nel campo degli studî vinciani una congerie di ipotesi infondate, di inesattezze storiche, di giudizî superficiali ed apprezzamenti cervellotici, costituenti un impaccio, anzichè una guida per comprendere Leonardo ed addentrarci sempre più nel profondo significato dell'opera sua. Ed è precisamente in considerazione di tale pregiudizio — non certo per la tema che l'opera roditrice arrivi a menomare la figura del pittore, di troppo superiore agli angusti orizzonti dell'odierna critica — che mi accingo a segnalare, sarebbe quasi il caso di dire denunciare al pubblico, le deficienze di questa critica disfattista. Il tempo può avere gravemente compromesso il patrimonio artistico lasciato da Leonardo, specialmente come pittore: ma quanto di lui rimane, racchiude pur sempre tanta

vitalità ed energia, da mantenere integro — a traverso le stesse incertezze che da secoli l'avvolgono, e malgrado le dolorose lacune — quel fascino che gli assicura, col favore della popolarità, un giudizio collettivo, se non infallibile, certo meno aleatorio di quello risultante da una critica d'arte fondata soltanto sopra impressioni personali, mutevoli e partigiane.

Proporsi di rimettere le cose a posto, per mantenere nel campo vinciano il culto delle prudenti indagini, delle serene conclusioni, sarà un omaggio inspirato al rispetto per Leonardo, particolarmente doveroso nella odierna ricorrenza del quarto Centenario della di lui morte, mentre dal travaglio di questa epoca così densa di eccezionali avvenimenti si attende, per ogni manifestazione della attività e dell'intelligenza umana, un rinnovamento di energie ed una elevazione di propositi.

*

Chi si proponesse di formare un quadro generale delle deficienze nelle quali si dibatte la critica d'arte in Italia, nei riguardi di Leonardo, affronterebbe un còmpito ingrato, oltre che arduo, data la massa di pubblicazioni, riviste, periodici, opuscoli, traverso la quale gli errori si riproducono e si aggravano, le conclusioni si deformano, gli apprezzamenti si contrastano. Non intendendo queste pagine di fare un censimento di tali deficienze, e tanto meno di istituire il processo delle singole responsabilità personali — bensì di presentare un semplice saggio della critica odierna, in quanto vuole essere deliberatamente disfattista dell'opera di Leonardo — potrà tale còmpito giovarsi di due limitazioni di tempo e di persone, concentrandosi nelle pubblicazioni dell'ultimo cinquantennio, e di queste esaminando soltanto quelle di scrittori e critici d'arte fra i più noti, per il prestigio che possa esser loro derivato dalla posizione ufficiale come custodi del nostro patrimonio artistico, o dalla riputazione che l'opinione pubblica abbia loro conferito, in relazione al più o meno effettivo valore dei loro scritti.

E poichè da questo esame, così precisato e limitato ad alcuni argomenti vinciani, esula la discutibile soddisfazione di segnalare le deficienze *ad personam*, a meno che le circostanze lo rendano necessario, così nel riportare i brani e i passi discussi — virgolandoli per contrassegnarne l'autenticità — si tralascierà, in generale, il riferimento all'opera e al loro autore; ultima limitazione questa, consigliata non solo dall'intento prevalentemente obbiettivo di queste pagine, ma dal proposito di risparmiare al lettore, in quanto sia possibile, la polemica im-

perniata soltanto sulle contradditorie conclusioni della critica odierna. Che se qualche scrittore, riconoscendosi nei passi citati dell'opera sua, crederà di dover ribattere e polemizzare, avrà pur sempre occasione e modo di provocare e di ottenere il dibattito desiderato.

A precisare ancora più le finalità di questo saggio dedicato alla critica disfattista vinciana, potrà riescire opportuna un'altra premessa d'ordine generale. Come il lettore avrà campo di constatare, queste pagine non hanno alcuna intenzione di combattere o di svalutare le opinioni normalmente espresse da critici più o meno autorevoli, tanto sul complesso dell'opera pittorica di Leonardo, quanto nei suoi particolari, non intendendosi che una opinione, un apprezzamento, e tanto meno ciò che rappresenti una preferenza personale, possano costituire per sè stessi materia di contestazione; la materia e la necessità di un dibattito si delinea là dove le opinioni e gli apprezzamenti si affermino mediante argomentazioni infondate, interpretazioni monche e deformate di documenti, ipotesi sprovviste di logica, conclusioni non rispondenti ai fatti: e poichè il tema di queste pagine si aggira essenzialmente intorno alla controversa determinazione di quanto sia da attribuire a Leonardo in dipinti e disegni, non sarà superfluo evitare fin d'ora l'equivoco al quale potrebbe trovarsi esposto il còmpito di difendere il patrimonio vinciano, in base alla circostanza abbastanza nota, della eccessiva quantità di opere tradizionalmente attribuite a Leonardo, sia in dipinti che in disegni: circostanza di fatto dipendente in parte dai criteri meno rigorosi della critica d'arte di altri tempi, in parte anche dalla voga che non si disgiunse mai dal nome di Leonardo e dalle sue opere, anche nei periodi di relativa decadenza degli studî. Per questo, già da tempo venne riconosciuta la necessità di un lavoro di selezione, senza alcun intento di svalutare l'opera di Leonardo, anzi concorrendo ad accrescerne il prestigio, col liberarla dalle scorie delle false attribuzioni: lavoro tuttora in corso, poichè, malgrado i più larghi mezzi di studio concessi all'odierna critica, non riesce ancora facile la selezione: basti ricordare come, pochi anni or sono, in una esposizione dedicata alla pittura milanese del quattrocento, promossa in Londra dal Burlington Club, sopra sessantanove opere esposte, ben dieci recassero l'audace scritta: *attribueted to Leonardo da Vinci.*

Ma, se dovremo per molto tempo ancora imbatterci in opere mediocri attribuite a Leonardo dalla interessata compiacenza dei proprietari delle medesime, e sostenute dalla più o meno spontanea competenza di critici occasionali, tale circostanza non può avere alcun rapporto coll'altra opera di eliminazione, piuttosto che di selezione, la

quale tende a sminuire l'opera di Leonardo in base a preconcetti travolgenti tradizioni, che si vorrebbero senz'altro squalificare, giudicandole inveterate; preconcetti che sono basati sopra una pretesa necessità di contenere l'opera di Leonardo in determinati limiti di sviluppo, o sono mossi dall'intento di rinforzare la riputazione dell'uno, o dell'altro fra gli allievi di Leonardo.

Tali preconcetti, mediante un lavorìo fatto a spizzico, come si disse, portarono al risultato che le opere pittoriche, a Leonardo concesse senza riserve dalla critica odierna più raffinata, si possono ormai contare sulle dita di una mano: la *Gioconda,* il *Cenacolo,* l'*Adorazione dei Magi,* il *S. Gerolamo.* I due esemplari della *Vergine delle Roccie* si trovano in contestazione col pittore Preda: la *S. Anna,* e il *S. Giovanni,* al Louvre, sono opere di allievi; l'*Annunciazione* degli Uffizi è di Lorenzo di Credi, o di qualche altro maestro fiorentino che attende di essere preferito; i *due Ritratti* dell'Ambrosiana sono ancora del Preda; la *Ginevra Benci* è in discussione, e la così detta *Belle Ferronière* è tuttora disponibile, assieme alla *Dama* di Cracovia: la *Sala delle Asse* è di Bramante. Si comprende come, data questa abbondante eliminazione, riesca naturale il domandare in che possa consistere la tradizionale riputazione di Leonardo, se non come genio pittorico, come uomo di un'attività prodigiosa. E nemmeno si arresta il disfattismo davanti alle opere provvisoriamente concesse a Leonardo: la *Gioconda* comincia a non essere più la *Monna Lisa:* il *Cenacolo* vede già compromesso il secolare suo prestigio, diventando una composizione « di torsi, con teste e braccia, senza addomi e senza gambe, come « i frammenti di un frontone rovinato, abilmente ricomposti ». L'*Adorazione* degli Uffizi è degna di Leonardo in quanto è rimasta abbozzata, e « i migliori istinti di Leonardo gli impedirono l'atto sacrilego di rovinarla » completandola: altrettanto si dovrebbe dire del *S. Gerolamo,* che Leonardo non ha rovinato, perchè ha lasciato allo stato di semplice abbozzo.

Ed ora, prima di passare all'esame di questo disfattismo nelle sue origini, e nei parziali suoi effetti in merito ad alcuni argomenti vinciani, sarà opportuno dar modo al lettore di aprire gli occhi — come si suol dire — relativamente ai metodi seguiti, ed alle finalità di tale critica: al quale scopo non potrebbe riuscire più propizia ed efficace la raffigurazione di Leonardo, nel momento più decisivo per il suo avvenire — quello dell'arrivo a Milano — e durante il lungo e più fecondo periodo della vita, trascorso in questa città, quale l'ultimo arrivato nel consesso dei disfattisti, munito di « recentissime scoperte non ancora sfruttate »

volle delineare in una pubblicazione di una certa pretesa — per apparenza, titolo, e svolgimento — proponendosi di frenare col seguente nuovo figurino vinciano « l'impressione forse esagerata — ci si passi la « schiettezza, dice l'autore — che si va infiltrando, specialmente nel « pubblico delle persone colte, che non si occupano precisamente d'arte, « sul conto di Leonardo. »

*

La partenza da Firenze del trentenne Leonardo si deve, secondo questo recente biografo, al concetto pratico di andare in cerca di fortuna; in ciò, niente di strano, ognuno cercando di guadagnarsi in qualche modo l'esistenza. In pari tempo, la circostanza che Lodovico il Moro nutriva a quell'epoca il proposito di erigere la statua equestre del fondatore della casa sforzesca, se da una parte poteva allettare Leonardo a trasferirsi a Milano, offriva dall'altra a Lorenzo de' Medici « la « occasione di liberarsi del divino sognatore, della sua mente irrequieta « ma inconcludente, limpida, ma pericolosa » nientemeno. Ad ogni modo, secondo il biografo sembra « probabile che al proposito abbia contribuito sopratutto la fama di opulenza, e la signorile ospitalità della Corte sforzesca ». Leonardo però, da uomo prudente, sebbene di mente pericolosa, si fa precedere da una « curiosa lettera, redatta in termini « che provano, da una parte una ostentazione di speciali attitudini, dal- « l'altra il desiderio di dedicarsi sùbito a lavori rimunerativi » e ciò malgrado il difetto suo di una mente inconcludente. Il così detto « divino sognatore » del quale tanto volontieri si sbarazzava il Magnifico, si rivela, dopo tutto, un uomo pratico, ostentando le sue attitudini come il baritono che si presenta ad una agenzia teatrale per essere scritturato, preoccupandosi sùbito del rimunerativo quartale; infatti, la lettera attesta « in quale alto concetto Leonardo tenesse la potenza finanziaria e l'iniziativa del Moro ». Si era sin qui supposto, in base alle molteplici occupazioni di Leonardo in Milano, che pronta e favorevole accoglienza fosse toccata alla così detta « curiosa lettera » piena di ostentazione, la quale non è altro che il famoso documento elencante, dapprima i vari lavori di argomento militare — di cui Leonardo si dichiarava disposto ad occuparsi in vista della grave minaccia di guerra fra Venezia e Milano — poscia le opere ch'egli si sentiva in grado di compiere, in tempo di pace, e fra queste « l'opera del cavallo di bronzo, che sarà gloria im- « mortale ed eterno onore della felice memoria di vostro padre »: il quale elenco di ostentazioni, si chiude quasi in forma di sfida « e se « alcuna delle sopradette cose ad alcuno paressino impossibili ed infat-

« tibili, mi offro paratissimo a farne esperimento nel parco vostro, o in « quel loco piacerà a V.ª Ex.ª ». Si trattava veramente di un colpo di audacia, per una « mente inconcludente e pericolosa » ed anche per un artista « lento a produrre ».

Lasciamo ancora la parola al neo-biografo, il quale continua: « l'impressione che quella gran quantità di progetti del divino sognatore (*e due*) fece sull'animo dell'equilibratissimo Lodovico il Moro, fu quasi sicuramente mediocre »: il che lascia supporre che lo stesso biografo assistesse « quasi sicuramente » al ricevimento della lettera tanto curiosa. Sfatato in tal modo il tradizionale ricevimento alla Corte sforzesca, del fiorentino apportatore di una lira d'argento, colla quale accompagnava la sua voce armoniosa, la scena cambia di colpo: non più Leonardo impegnato senza indugio nell'opera della colossale statua equestre: nella fusione delle bombarde ed altri preparativi per l'esercito sforzesco: nel dipingere, per desiderio del Moro, il ritratto di Cecilia Gallerani, in età ancora « imperfecta » ed in altre svariate occupazioni. Il biografo, in base alle « recentissime scoperte, non ancora sfruttate » si accinge a tratteggiare le difficili condizioni nelle quali ebbe a trovarsi in Milano il malcapitato fiorentino, in cerca di fortuna: « Per un lunghissimo periodo di tempo, a Milano, l'artista di genio, « ma lento a produrre, fu assillato dalle piccole preoccupazioni di una « vita quasi povera. Oggi è un ducato ch'egli è costretto a prendere « a prestito, e di cui tiene religiosamente conto (*meno male, per una « mente inconcludente*), domani sono pochi soldi, entro i quali deve li- « mitare il pasto frugale, doman l'altro è la mancanza di dieci cose « necessarie — le scarpe, gli occhiali, la tela — che lo preoccupa: i « continui accenni alle piccole esigenze del suo povero vestito, non in- « ducono a immaginare l'artista elegante e poeta, amato dalle dame ».

Prima di innoltrarci nei particolari confidenziali di questo inatteso « figurino » di Leonardo straccione, affamato e questuante, non sarà senza interesse riconoscere le fonti, alle quali attinge il nuovo biografo di Leonardo, limitate ai noti e scarsi appunti personali, frammisti agli scritti e disegni dell'artista. Così, riguardo alle condizioni del nutrimento di Leonardo, il biografo cita un esempio di « qualche nota di provviste di « commestibili, e per pasti, ahimè, ben frugali: *lire 14, soldi 6 vino, 2 « in pane, 1 uova, 4 anguilla, pane impepato e biricoccoli sol. 5 den. 4* ». Quando si pensi che questo è uno dei rari appunti vinciani relativi a spese di vitto, è lecito domandare con quale criterio si possa generalizzare ad un « lunghissimo periodo di soggiorno » in Milano, la deduzione di *pasti ahimè frugali*, che si vuole ricavare dall'anzidetta

provvista; la quale potrebbe — tenuto conto del valore della moneta al tempo di Leonardo — risultare sufficiente per un pasto, forse frugale, di una numerosa comitiva, mentre avrebbe bastato per far morire d'indigestione Leonardo e il suo fido Salai, se destinata ad un solo pasto ahimè! non frugale. Infatti, chi ricordi le spese per le provviste del banchetto offerto alla Certosa di Pavia, in occasione della consacrazione della Chiesa — avvenuta mentre Leonardo si trovava a Milano — potrà accertare la rispettabile quantità di vino, di pane, di uova, che si aveva con quelle cifre; basti il dire che con soldi 6 di vino, si comperavano nove litri: e lascio andare le L. 14 che il biografo premette erroneamente ai soldi 6, altrimenti si tratterebbe di cinque ettolitri di vino per il « pasto ahimè! frugale ».

Se poi, fra gli altri rari appunti vinciani relativi al vitto, noi prendiamo come esempio quello relativo ad un giorno di domenica: *carne soldi 10, vino s. 12, crusca s. 5, d. 4 erba s. 10, ricotta s. 4, d. 4, melarance s. 3, pane s. 3,* troviamo che il pasto giornaliero, per la quantità e la varietà dei cibi — salvo la crusca, che denota la presenza di un cavallo — non potrebbe giudicarsi frugale. Meno male che un'altra nota per provvista di « *midolla di sambuco* e *meliga* » sia sfuggita al biografo, il quale avrebbe senz'altro additato al lettore suo, Leonardo ridotto a dovere talvolta nutrirsi di polenta e midolla di sambuco.

★

Passando alla borsa di questo artista, che si vuol presentare sollecitante il prestito di un ducato, in base all'appunto « *ducato di Salai* » oppure all'altro « *scrivi li denari che ai auti da Salai* » dobbiamo ricordare come a questi Leonardo affidasse i denari per le spese ordinarie, cosicchè il fatto del richiedere al medesimo un ducato per qualche sua occorrenza, non può materialmente costituire la prova della presunta necessità di un prestito, pur mettendo Leonardo nella condizione di annotare — religiosamente come dice il biografo — il denaro ricevuto. Però, Leonardo — prosegue questi — era nel 1494 in debito di lire 10 e soldi 2 verso la Fabbrica del Duomo, lasciando così sospettare avesse piantato un chiodo, come si suol dire, con quell'Amministrazione, di cui non riescisse a liberarsi: ora, è noto da tempo, come Leonardo avesse nel 1490 ricevuto lire 12 dalla Fabbrica del Duomo, per la spesa di raccomodare il modello in legno del tiburio, da lui presentato nel 1487: somma che non costituiva un debito, bensì una anticipazione di spesa, riportata nei libri di cassa degli anni seguenti, e sempre in lire 12: giacchè la diversa somma di

lire 10, soldi 2 — in base alla quale si è potuto intravvedere una parziale difficile rifusione del debito — non è che un errore, incorso anni sono nella copia dei Registri di Fabbrica, riportato da me, e più tardi dal nostro biografo. Se di questa somma di L. 12 non si trova ulteriore accenno dopo il 1492, nei libri della Fabbrica del Duomo, ciò significa che ne fosse cessata la necessità, per l'effettivo lavoro da Leonardo eseguito, o per altre ragioni che possono avere estinto l'apparente debito di Leonardo: il quale — continua il diligente scrutatore della sua miserabilità — « annota melanconicamente nel suo libro: *mi trovo lire 218, a dì primo d'aprile 1499* ». Il « melanconicamente » sgorgato dalla fervida fantasia del biografo, ha lo scopo di additare al lettore le reali ristrettezze finanziarie di Leonardo, pochi mesi prima di lasciare Milano dopo diciasette anni di lavoro, quasi che le L. 218 fossero il modesto peculio raggranellato dall'artista nel lungo periodo di tempo trascorso alla Corte sforzesca. Però, se il biografo che volle ricavare, da questo sommario appunto vinciano, la prova di ristrettezze finanziarie, anzichè ricopiarlo, malamente stralciato dai regesti della *Raccolta Vinciana*, lo avesse ricercato a fol. 384-*r* del *Codice Atlantico*, avrebbe potuto attribuire a quell'appunto un significato tutt'altro che melanconico, essendo parte integrante di un conteggio del tesoretto che Leonardo in quel giorno inventariava presso di sè, e che si trovava — particolare non rilevato dagli studiosi, sebbene degno di nota — ripartito in vari ripostigli della sua abitazione: ducati 28 avvolti in carta azzurra, assieme ad altri 97 ducati, erano nell'angolo del palchetto, sopra le orecchielle: ducati 20, avvolti in carta bianca, erano nell'angolo dei chiodi; lire 231, in carta bianca si trovavano nell'angolo opposto, ancora di sopra le orecchielle: poi vi erano, in un armadio, lire 163, e nella borsa grossoni 206, ossia L. 226: cosicchè, tutto sommato, Leonardo teneva in casa un discreto peculio. Non intendiamo di concludere, con ciò, che Leonardo nuotasse nell'agiatezza, e nemmeno che l'opera sua fosse corrisposta sempre degnamente e puntualmente, come non sempre càpita anche a qualche artista del nostro tempo, per quanto non sia « divino sognatore ». Egli si sarà anche trovato in credito verso la Corte Ducale, come risulterebbe dalla frase di avere, per 36 mesi, avuto 6 bocche da mantenere, avendo ricevuto solo 50 ducati: ma quando si rifletta come Leonardo, accintosi ben presto al lavoro della statua equestre, potè disporre di ampi locali nella Corte vecchia, tenervi ajuti ed operai, provvedersi di materiali, fare eseguire armature e ponteggi, la tesi di questo Leonardo, oggi sollecitante un ducato, domani mancante di « dieci cose necessarie » si presenta semplicemente puerile. Gli stessi

studî, le svariate esperienze d'indole scientifica, che dovettero richiedere strumenti speciali, modelli e provviste d'ogni genere, implicano una disponibilità di mezzi, in contrasto colla miserabilità: la quale, dal vitto e dalla borsa, viene dal nuovo biografo estesa al vestiario, e colla mancanza delle cose più necessarie, come le scarpe, o la tela per fare le camicie, egli completa « il figurino ». Anche qui, sono gli appunti sommari, da Leonardo registrati per memoria sui fogli dei suoi studî, che autorizzano senz'altro il biografo ad intravvedere le piccole esigenze insoddisfatte del « povero vestito ». Ora si domanda con quale criterio, dalle brevi e sparse annotazioni di « *stringhe e scarpe, panni, velluto, guanti, calze, camicie, guardacuore di pelle, berretta da notte, cappello leggero,* ecc. » si possa dedurre la povertà dell'abito. Certo, Leonardo non passeggiò per le vie di Milano come un bellimbusto « amato dalle dame »; e già da tempo noi abbiamo anche rinunciato ad immaginarlo ravvolto nel pesante robone di velluto, dalle larghe maniche, come lo si vuole ordinariamente raffigurare, giacchè un vecchio suo biografo, più esatto e positivo, dice: « portava un pitocco rosato, corto sino al gi- « nocchio, che allora s'usavano i vestiri lunghi ». Così pure ammettiamo che Leonardo abbia dovuto imporsi qualche economia, come la subirono gli stessi personaggi della Corte ducale, e non faremo certo le meraviglie per il fatto che si fece « rimpedulare gli stivaletti ». Ma il biografo suo più recente « munito come egli dice, di recentissime scoperte » ha bisogno di dar prova del suo acume nello scrutare le note intime vinciane — ch'egli trova comodamente riassunte nel Richter, o nelle pagine della *Raccolta Vinciana* — ed osserva a proposito degli oggetti di cui Leonardo difettava: « ritornano frequenti (e il particolare forse non « fu ancora citato) — gli « *occhiali — sostentaculo delli ochiali — ochiali « col cartone* » (pag. 143, 146, 147 *Racc. Vinc.* Fascicolo VIII). E sono queste tre annotazioni relative agli occhiali, ben naturali per lo « scrutator assiduus » il quale per osservare e studiare, dovette munirsi di occhiali d'ogni genere, che bastano per lasciare intravvedere al biografo della miseria « la mancanza di dieci cose necessarie, le scarpe, gli occhiali, la tela ». Se a lui avverrà, uscendo di casa il mattino, di registrare sul taccuino l'appunto, dell'ordinazione o della compera di camicie da effettuare in giornata, gli potrà capitare di trovarsi, da un futuro biografo spulciatore delle sue note, tramandato ai posteri come mancante delle cose più necessarie, persino della camicia!

★

Eppure, questa puerile deformazione di Leonardo, che potrebbe sembrare il frutto di una fenomenale incoscienza, racchiude un intento ben determinato, quello di predisporre il lettore a quanto viene esposto in sèguito a questa descrizione delle ristrettezze di Leonardo: infatti, prosegue il biografo: « Il Duca sembra persino ignorare per un pezzo la « esistenza di Leonardo a Milano »: e per verità, si può comprendere che uno straccione alla ricerca di un ducato in prestito, e per di più mal nutrito, dovesse trovare scarsa accoglienza sul limitare del Castello sforzesco, malgrado la curiosa lettera a Lodovico il Moro. Miglior fortuna ebbero successive lettere, poichè — continua il biografo — « s'egli si rivolge al Duca, è per domandarne l'aiuto » non già per chiedere ed ottenere di fare la statua equestre di Francesco Sforza, per dipingere il ritratto della bella Gallerani, amata dal Moro, o per occuparsi di molteplici argomenti militari. Tutto ciò concorre a preparare il lettore alla notizia che l'ostinato sognatore e questuante, per quanto « spirito superiore e « indipendente dovrà, per non rimaner travolto (*s'intende dalla miseria*) « aggrapparsi a un uomo per conoscenza della vita pratica più forte di « lui, e associarsi a un artista a lui tanto inferiore ». Non altrimenti si raggiungebbe l'intento di far passare Leonardo come l'artista il quale, se riuscì in qualche cosa a Milano, fu grazie ad un impresario, certo Ambrogio Preda, che del mediocre suo ingegno ingombrerà le pagine di questo volume: a lui dovrà Leonardo il beneficio di avere potuto varcare le soglie della Corte ducale, e di avere ottenuto la prima commissione della *Vergine delle Roccie*, che lo trasse, se non dall'oscurità, dalla miseria: ed è sempre a questo suo impresario, che Leonardo concederà, per riconoscenza, di mettere le mani, se non i piedi, nei suoi dipinti, accontentandosi di preparare i cartoni, e di lasciarli poi colorire dal Preda, come a suo tempo ci farà sapere il biografo. La miseria che spinge il fiorentino ad aggrapparsi al Preda, è rischiarata da un ultimo tocco magistrale: « È giustificato — dice il biografo — il « sospetto che Leonardo (*non sapendo dove batter la testa*) abitasse « assieme ai suoi soci Preda: la cosa è verosimile, se si pensa che Leo- « nardo era arrivato a Milano sprovvisto di mezzi: gli ultimi lavori « eseguiti a Firenze, egli aveva lasciati incompiuti, e quale compenso « per il dipinto commessogli dai monaci di San Donato a Scopeto, « ch'egli non finì, s'era dovuto accontentare di una soma di legna « grossa ».

Questa pennellata di singolare effetto per la miseria del pittore è

ottenuta, naturalmente, mutilando i documenti vinciani — che pur dovrebbero essere religiosamente rispettati, almeno per la loro scarsità — giacchè la menzione della « soma di frasconi, e quella di legna grossa » mandate dai frati di Scopeto a Leonardo in Firenze, nel luglio 1481, è in aggiunta al pagamento di « *L. 1 sol. 6 per dipintura fece* (m.° Lionardo dipintore) « *de l'uriolo* » del convento, non già per la pala d'altare, di cui parla il biografo: poichè questi avrebbe pur dovuto far sapere ai lettori le strane condizioni poste dai frati di Scopeto per la esecuzione della pala: il pittore era tenuto a compiere il lavoro nel termine massimo di trenta mesi, ricevendo in pagamento la terza parte di un podere in Valdelsa, dal convento ereditato da certo Simone, a condizione che, durante tre anni dopo il compimento della pala, fosse in facoltà dei frati di riavere quella parte di podere per la somma di 300 fiorini: nel frattempo, il pittore doveva, non solo sostenere le spese per i colori ed altro, occorrenti per la pala, ma tenere disponibile presso il Monte la somma « per far la dote di fiorini 150, a la figliola di Salvestro di Giovanni ». Ora si comprende come per un artista non ancora trentenne, già esuberante di propositi e di iniziative, quale Leonardo pochi mesi dopo doveva rivelarsi colla così detta « curiosa lettera » dovessero riuscire incomodi i vincoli e gli impacci dell'anticipare le spese per la pala, assicurare la dote di una figliola, ricevendo per compenso la terza parte di un podere, che i frati si riservavano di poter riscattare a loro comodo: condizioni le quali erano tutt'al più accettabili per pittori come i Lippi, i Ghirlandajo, i Rosselli, i Botticelli, che avevano già una clientela in Firenze, e nessuna intenzione di abbandonare questa città.

Se questo recente biografo di Leonardo si fosse preso la cura di leggere l'intero documento, anzichè soffermarsi alla « soma di legna grossa » che gli riusciva così comoda per dedurne la miseria del malcapitato pittore a Milano, avrebbe risparmiate le successive conclusioni del « giovane ed inesperto fiorentino, il quale col mezzo del Preda « potè a Milano estendere le proprie relazioni fino a trovare, più tardi, « la protezione di Lodovico il Moro, che li accolse entrambi »: ed avrebbe risparmiato altresì questa barocca conclusione, per cui l'artista di genio, ma lento nel lavorare, aggrappato al Preda « vive per un « gran pezzo ritirato, lontano dalla Corte, eseguendo la *Vergine delle* « *Roccie* per conto di una Confraternita, e solo ricorrendo dopo molti « anni al Duca per ottenere il fatto suo ».

E qui il biografo non ha potuto a meno di sentire la necessità di dare qualche occupazione al fiorentino, durante i diciasette anni di sog-

giorno a Milano, e così descrive il graduale suo sistemarsi nel difficile ambiente lombardo: « quando l'artista riesce a concludere qualche la-« voro, o il Moro lo aiuta, e un po' di denaro gli viene finalmente (*ma « con quale stento!*) in casa, la vita gli si fa meno aspra e difficile ». È il periodo nel quale Leonardo si trova in grado di comperare le scarpe e gli occhiali, e potrà concedersi dei pasti non troppo frugali: meno trasandato anche nel vestiario, egli potrà forsanco illudersi di esser bene accolto dagli artisti milanesi: però « l'ingegno suo, aperto alle più se-« vere speculazioni, ma tardo a concretare l'opera forte, non poteva tro-« vare accoglienza sincera, e non la trovò infatti. Dieci anni dopo il suo « arrivo a Milano, a pena un ristretto cenacolo di artisti poteva apprez-« zarne il valore ». Siccome qualche lettore potrebbe domandare come riuscisse a Leonardo, in queste condizioni, di sbarcare il lunario, il biografo si trova in grado di soddisfare la curiosità: « Leonardo era pur ricercatore d'ogni bella e nuova manifestazione, e qualche volta la Corte ne chiese l'intervento per pareri astratti, per organizzare feste fantasiose e ricche, e finalmente più tardi per una grande opera di decorazione pittorica ». Ben fortunato potè dirsi Leonardo, se la Corte, tanto per avere il pretesto di sussidiarlo, ebbe a chiedergli dei pareri astratti — su quale argomento, lo saprà certo il biografo — e guai a lui, se le feste di Corte non avessero fornito la occasione di approfittare di Leonardo, come di un addobbatore e di un vestiarista, in attesa di una grande opera di decorazione pittorica. Quale? non la *Sala delle Asse,* che vedremo assegnata a Bramante; e allora non rimane che il *Cenacolo*, ridotto a semplice opera di decorazione pittorica.

Gli artisti non dimostrarono grande disposizione a fraternizzare coi maggiori che allora si trovavano a Milano, vale a dire « Leonardo, Bramante, Preda, messi in fascio »: gloriosa triade, ideata dal biografo per consacrare il genio dimenticato, ed ora rifatto di quest'ultimo; e spinto ancora dal bisogno di spiegare l'ostinato insuccesso di Leonardo a Milano, il biografo conclude: « Sullo studio sereno delle carte del tempo, in relazione alla limitata attività dell'artista grande, ma indolente, ci siam fatti la convinzione che a Milano, come a Firenze, quest'uomo dal carattere bizzarro, dalle tendenze eminentemente speculative, fuorviato da continue preoccupazioni astratte, non fu sempre tenuto nel conto che veramente si meritava ». A dire il vero, poichè egli era sognatore bizzarro, tutto assorto in speculazioni astratte, cosa poteva attendersi di trovare a Milano? Per fortuna, la caduta di Lodovico il Moro venne a porre improvvisamente un termine a questo stato di cose, penoso per un uomo di genio, ma tardo ad operare, indolente,

irrequieto, fuorviato dalla mente sua inconcludente e pericolosa, cosicchè l'epilogo riesce spontaneo al biografo disfattista: « Il Moro perde la « Corona, e Leonardo, quasi sconosciuto a Milano per diciasette anni, « chiuso in sè, sdegnoso, se ne va nel cuor dell'inverno, in cerca di « miglior fortuna ».

*

Tutto ciò si è potuto pensare e pubblicare a Milano, in questi ultimi anni, colla dichiarazione dell'autore di presentare al « gran pubblico « delle persone colte, che non si occupano precisamente d'arte, (*com-* « *plimenti!*) l'attraente attività di Leonardo a Milano, con una pru- « denza e — fin dove è possibile — una oggettività grandissime ».

Ed è stata una vera fortuna: poichè s'egli non fosse stato prudente ed oggettivo nell'assegnargli il protettore Preda, noi avremmo avuto un Leonardo girovago per le piazze di Milano, ostentando le sue abilità — non esclusa quella di accompagnare la voce armoniosa con una lira, non d'argento però — per raccomandarsi alla bontà degli spettatori.

Ed ora, delibate le conseguenze estreme e riassuntive del disfattismo vinciano, possiamo passare ad esaminarne le origini e le gesta.

CAPITOLO SECONDO

IVAN LERMOLIEFF IL DISFATTISTA.

Il limite di un cinquantennio, adottato per il campo nel quale spigoleremo il frutto della odierna critica d'arte vinciana, ha una pratica motivazione: poichè, mentre comprende tutti i critici viventi, nei quali si compendia l'opera disfattista di Leonardo come pittore, abbraccia anche gli scritti di un critico d'arte, morto da ventotto anni, nel quale si vuole generalmente ravvisare il riformatore della vecchia critica, o in altri termini il fondatore di « raziocinii più illuminati » come i discepoli, imitatori suoi anche nelle forme autolaudative, amano definire l'opera loro: critica più illuminata, poichè quella anteriore s'intende dovesse essere confusa, deficiente. Si conviene infatti nel proclamare che, soltanto a partire da Giovanni Morelli, la critica d'arte si è posta sulla buona, unica, infallibile via: tanto ebbe a dirlo ed a ripeterlo, sicuro di sè stesso, il fondatore, perchè altrettanto avessero a farvi coro i discepoli ed eredi. Ora, comprendendo nel nostro esame il critico, che sotto lo pseudonimo di Ivan Lermolieff, ebbe verso il 1870 a lanciare il primo segnale del disfattismo vinciano, noi abbiamo modo di risalire alle origini di questo, e di additare il male dalle stesse sue radici.

Una dichiarazione è qui doverosa, all'atto di affrontare il còmpito di esaminare l'opera di Giovanni Morelli, limitatamente a Leonardo, poichè il risultato di tale còmpito, per quanto parziale, non potrà a meno di riverberarsi sul complesso dell'opera sua. Infatti, le deficienze rilevate in questa, per un solo artista — e si tratta di Leonardo — bastano a compromettere l'autorità dello scrittore, allo stesso modo che la stonatura inflitta all'uditorio da un cantante, può senz'altro comprometterne il prestigio; o il grossolano errore di somma

commesso da un semplice contabile basta a togliere la fiducia nella sua competenza. Di modo che, se l'esame ristretto a pochissime pagine dei volumi dedicati dal Morelli ad alcune Gallerie estere ed italiane — sebbene limitato ad un argomento che in particolar modo poteva e doveva interessare lo scrittore — giunge a rilevarvi il gruppo non indifferente di inesattezze e di deficienze che mi accingo ad enumerare, che si dovrà concludere per l'opera intera, pur non intendendo disconoscere la parte di effetto utile che questa ha potuto raggiungere in alcuni problemi d'arte?

Non si creda che questi rilievi sui metodi della critica di Giovanni Morelli siano una novità; da più di vent'anni, Gustavo Uzielli, noto e benemerito studioso di Leonardo da Vinci, ebbe in proposito a scrivere: « non intendo accettare tutti i giudizi del Morelli, sia perchè il « lavoro suo è talora una critica di quello del Crowe e Cavalcaselle, più « che l'espressione di un giudizio diretto e sereno, sia perchè egli cerca « le caratteristiche di un dato indirizzo dell'arte, troppo esclusivamente « nel tecnicismo e nel disegno, trascurando quasi interamente quelle « che dipendono dal chiaroscuro, dal colore, e sopratutto dall'emozione. « Quello che indubbiamente appare leggendo il libro del Morelli, è la « divergenza d'opinioni, sovente grandissima, che esiste fra gli scrit- « tori d'arte più riputati, circa l'influenza di una data scuola sopra un « dato artista, e circa le opere d'arte di cui si deve ritenerlo autore ». Il tempo trascorso non ha fatto che mettere in sempre maggiore rilievo la debolezza di questo metodo di critica che, attribuendo uno speciale e preponderante valore ai particolari, sacrifica e trascura quegli apprezzamenti che un'opera d'arte deve inspirarci col suo valore intrinseco e complessivo; i quali apprezzamenti non si riducono affatto ad una manifestazione di « estetica noiosa » come il Morelli si compiacque definirli.

★

Giovanni Morelli, nato in Verona nel 1816, da famiglia svizzera facoltosa trapiantatasi in Italia, si trovò in circostanze privilegiate per assecondare ed utilizzare quella naturale inclinazione verso l'arte, che gli aveva, per tempo, fatto disertare gli studî di medicina. L'agio di percorrere l'Europa, non d'altro preoccupato che di visitare e di studiare le collezioni d'arte pubbliche e private, concentrando le sue preferenze sulla pittura, nel periodo di tempo in cui la fotografia cominciava ad essere di singolare sussidio agli studiosi, col permettere e facilitare i raffronti e coll'estendere il campo delle cognizioni, met-

teva il Morelli nella privilegiata condizione di avvertire facilmente quelle deficienze che, nel campo degli studî d'arte, erano la fatale eredità di vecchie tradizioni errate o deformate, la conseguenza di un insufficiente scambio delle indagini e delle conclusioni. Ajutato da relazioni cospicue, confortato da devote amicizie che gli facilitarono il còmpito, egli potè assicurarsi quella rinomanza, che i vari pseudomini contribuirono a rafforzare.

L'aver trovato negli ordinamenti dei Musei d'arte, nella prima metà del secolo XIX, errori di attribuzioni, incertezze di scuole, deficienze di apprezzamenti critici, non è cosa che debba meravigliare: mentre non possiamo senz'altro concludere che sia sempre stato perfetto, quanto si venne a sostituire a quelle attribuzioni, distinzioni di scuole, apprezzamenti di critica. Occorre tenere continuamente presente come ad ogni generazione spetti un determinato còmpito, ed una particolare fase nella evoluzione degli studî, di modo che i giudizî tendenti a correggere e modificare quelli pronunciati dalla generazione antecedente, preparano inevitabilmente la materia di correzioni e modifiche, riservate alla generazione seguente. Ora, la debolezza iniziale della critica di Giovanni Morelli fu quella di considerarsi, rispetto alla critica anteriore, non già la fase di una logica evoluzione, ma come un còmpito eccezionale, da esercitare in base ad una autorità personale, investita della missione di abbattere vecchi sistemi, creare nuovi metodi, schiudere nuove vie al pensiero. Valga a parziale giustificazione di Giovanni Morelli, la circostanza che la stessa facilità colla quale, or sono settant'anni, si presentava la possibilità, percorrendo le sale di una pinacoteca, di mettere un poco di rivoluzione nei vecchi cataloghi e nei vieti ordinamenti, contribuì ad accentuare, ad esaltare quel concetto di sè stesso, che nel Morelli doveva essere innato, tanto traspare in tutte le sue pagine, anche e forse più nelle stesse frasi, colle quali egli ammette, scherzosamente però, la possibilità di errare.

In relazione a tale circostanza di fatto, le stesse doti naturali che condizioni privilegiate avevano in lui rafforzato, ed avrebbero potuto raggiungere un risultato organico, positivo, si trovarono troppo presto sopraffatte da una eccessiva fiducia nel proprio valore: cosicchè, traviate ed illuse dai primi e più facili risultati, si irrigidirono nelle strettoie del suo « concetto fondamentale e metodo » compromettendo il frutto della non comune preparazione. Non intendono queste pagine, di fare una controcritica del « concetto fondamentale e metodo » morelliano, mentre le deficienze che in questo saranno rilevate, per quanto spigolate nelle poche pagine dedicate a Leonardo e alla immediata sua

scuola, costituiranno una dimostrazione pratica, più evidente forse di qualsiasi confutazione teorica.

« Storico dell'Arte » aggiunge concisamente al nome di Giovanni Morelli, la iscrizione sul piedistallo che regge il suo busto in bronzo, all'ingresso della Pinacoteca di Brera: e veramente non si potrebbe pensare ad una iscrizione più breve ed inesatta, non solo rispetto all'opera materiale, ma all'indole stessa dello scrittore. Poichè non sarebbe facile il trovare una vera acquisizione d'indole storica nella complessa opera del Morelli, costituita da un continuo passare di palo in frasca secondo il casuale succedersi di dipinti e di autori, nel passeggiare per le sale di poche gallerie, svolgendovi delle *causeries*, neppur ravvivate da quella forma agile, brillante, che può assegnare a questo genere di composizioni letterarie, un interesse ed un valore didattico: e nemmeno dimostra le disposizioni di storico dell'arte, lo scrittore che lascia trapelare ad ogni piè sospinto il dissidio fra il temperamento suo personale, autoritario, impulsivo, e quelle opposte doti che sono essenziali per uno storico: vale a dire la riflessione, il paziente coordinamento dei fatti, e quella riservatezza che deve mantenere in posizione subordinata la figura dello scrittore. Al Morelli manca questa paziente abnegazione: egli si affretta a raccogliere il frutto parziale del suo lavoro per compiacersene, esaltarlo come una vittoria sulla ignoranza e la negligenza altrui, ch'egli ha la missione di snidare, percorrendo le pinacoteche, apportandovi la luce del suo giudizio indiscusso, e tanto sicuro, da essere intollerante di contraddizione: *Dixi!* e basta. Ma non è solo l'indole dell'uomo, è l'opera sua, che non si adatta a quella funzione di storico dell'arte, assegnatagli dall'iscrizione.

Pur rimanendo nei brevi passi, dal Morelli dedicati a Leonardo, noi troviamo prove non dubbie delle sue limitate cognizioni storiche, come della scarsa sua attitudine per le ricerche: e valga qualche esempio significativo. Egli assiste ad un dibattito fra due critici stranieri, riguardo l'epoca in cui la pittura ad olio fu introdotta a Firenze: e fra il parere del Bode, che la ritiene già esercitata nel 1478, e quella del Rumohr, che non la crede nemmeno storicamente conosciuta per tutto il sec. xv, il Morelli — pur trattandosi di cognizione essenziale per un critico che intende di specializzarsi nella pittura di quel periodo — accoglie l'errore abbastanza grossolano del secondo fra i due scrittori citati. Avviene di trovare l'accenno alla probabilità di un viaggio di Leonardo a Roma, anteriore a quello del 1513, e il Morelli dice: « stando ai miei propri studj, non mi pare molto probabile che Leo-

« nardo abbia visitato la città eterna, prima degli anni 1502 e 1503 ». Ora, non si tratta di impressioni personali, di molta o di scarsa probabilità: si tratta solo di appoggiarsi ai dati forniti dai documenti disponibili, fedelmente e logicamente interpretati: nessun documento accennando ad un viaggio a Roma nel 1502 o nel 1503, e tanto meno prima, il dedurre da una nota di spesa di Leonardo « per un fardello di sua veste » fatto venire da Roma a Firenze nell'aprile 1505, che un viaggio alla città eterna « fu fatto probabilmente nel tempo in cui Leonardo, essendo in servizio di Cesare Borgia, dovette far l'ispezione delle fortezze nello stato papale » significa solo sostituire alle indagini, delle ipotesi affrettate, delle citazioni inesatte, tanto per dire qualcosa e concludere: « ma tutto ciò non è essenziale all'argomento nostro ». Da cento anni era notorio, al tempo in cui scriveva il Morelli, la circostanza dell'incarico dato da Cesare Borgia a Leonardo, nel 1502, di visitare le fortezze del suo Ducato — non già dello Stato papale — mentre non risulta che in quell'occasione Leonardo siasi recato a Roma.

Della sua indifferenza per gli studî, il Morelli ci porge questa confessione: « Dai libri non ha preso quasi nulla, meno che le date storiche, « avendo potuto convincermi di buon'ora che dai libri che trattan d'arte, « vi è poco da imparare: che anzi, la maggior parte d'essi, non solo « non affinano, ma rendono ottuso quel naturale sentimento, che ci guida « ad una conoscenza esatta e viva dell'arte ». Precetto per sè stesso poco vinciano, che non menoma, ad ogni modo, la sentenza « *libri quosdam ad scientiam, quosdam ad insaniam deduxere* ».

★

Non soltanto sarebbe difficile dimostrare che Giovanni Morelli sia stato uno storico, ma anche ch'egli fosse critico d'arte: poichè, tanto per la forma involuta nel dialogo della prefazione — che vorrebbe spiegare il concetto e metodo fondamentale — quanto per il contesto dei suoi scritti, si può rilevare la sistematica sua antipatia per gli storici dell'arte, involgente un poco anche i critici: al punto che si potrebbe sospettare volesse il Morelli appartarsi tanto dagli uni, quanto dagli altri, per costituire la nuova categoria degli intenditori d'arte, seguaci del concetto e del metodo fondamentale, da lui fissati. E, per vero, gli storici d'arte a suo dire, si distinguono per il fatto di « scrivere molto d'arte, senza intendersene affatto »: sono « estetici, e nella maggior parte estetici d'una specie noiosa, anzichè no »: e dopo di avere detto che questi storici dell'arte « specialmente i ricercatori di memorie locali, e quelli « pagati dallo Stato (?), si tengono con penosa coscienza stretti alle tra-

« dizioni, per quanto insulse ed assurde » egli grava ancora più la mano sopra questi malcapitati, ricorrendo all'ironia: « il vero storico dell'arte, « predestinato dalla natura, non ha bisogno di studiare la forma e la « tecnica dell'arte, che ammazzano il tempo e lo spirito, a lui bastando « oltre l'impressione generale e la tradizione, il documento scritto che « serve a determinare con piena sicurezza, se un'opera proviene da « questo, o quel maestro ».

Tale inferiorità congènita nello storico dell'arte, ridotto alla funzione di archivista, risulta ancora più esplicitamente affermata in questa asserzione: « Soltanto un conoscitore scientificamente ferrato è in grado « di valutare pienamente un documento scritto: ad un puro archivista, « che dell'arte nulla sa, come ad un novizio nella scienza dell'arte, il « documento non giova a nulla, anzi nella maggior parte dei casi lo « mette fuori di strada »: cosicchè « pel conoscitore, l'unico vero docu- « mento in ultima analisi, sta nell'opera stessa ».

Questa sistematica demolizione degli storici d'arte e dei critici ligi al documento, avrebbe anche potuto riuscire feconda di qualche risultato, quando fosse arrivata a definire i vari gradi del « novizio nella scienza dell'arte » del « puro archivista » del « conoscitore scientificamente ferrato ». Ahimè! chi scorre gli scritti del Morelli, giunge alla conclusione che in lui rivivono, e direi quasi si amalgamano le deficienze che possono tradire il puro archivista, l'estetico noioso, e il novizio nella storia dell'arte.

« *Questa sentenza* — dirò a mia volta, ripetendo testualmente una frase del Morelli — *apparisce certamente audace, anzi arrogante, ma in realtà non lo è, come cercherò di dimostrare con molteplici esempi* », e non sarà fuor di luogo riportare fin d'ora qualche prova, che non solo giustifichi l'asserto, ma valga a precisare la figura del Morelli nei rapporti cogli altri scrittori del suo tempo, pei quali egli manifestò il più aperto disdegno.

Sorvolando alle frequenti frecciate morelliane, rivolte ad un direttore di galleria estera, nonchè a quelle non meno frequenti lanciate ad un nostro scrittore d'arte, associato ad uno straniero nello scrivere la Storia della pittura italiana, mi limiterò a due esempi tipici del modo di sfruttare, oppure di esautorare l'autorità dei documenti, secondo il comodo della propria tesi. A proposito della serie di otto disegni conservati al Louvre, e dal Reiset attribuiti a Giovanni Antonio Sodoma, in base alla circostanza che su di uno si legge *Antonius Vercellensis*, il Morelli, dopo di avere sommariamente sentenziato che solo tre di quei disegni sono autentici, senza darne le ragioni, conclude a propo-

sito degli altri cinque e della menzione di quelle parole: « è questo un « altro esempio dei grossolani errori, a cui può condurre la fede di un « inesperto conoscitore, nel documento scritto ». Colla quale sentenza egli ritiene senz'altro che, davanti al suo intuito, al suo giudizio sommario, quella indicazione sia tanto destituita di valore, da non meritare nemmeno di essere confutata, mentre chi se ne serve non può essere che un inesperto conoscitore, capace di grossolani errori. Più sintomatico è il caso riguardante un altro degli allievi spirituali di Leonardo, Andrea Solario. Il Morelli osserva come i quadri di questo artista — che pare abbia seguìto il fratello Cristoforo nelle sue peregrinazioni — siano firmati, ora *Andreas Mediolanensis*, ora *Andreas de Solario:* senz'altro, egli conclude che la prima scritta si legge sui quadri ch'egli dipinse lontano da Milano, la seconda su quelli ch'egli eseguì in questa città: conclusione deficiente di prove, che non potrebbe ad ogni modo avere un valore eccedente quello di semplice indizio, a sussidio di altri più positivi elementi, nel caso che interessasse di precisare se una tavola di Andrea Solario sia stata dipinta a Milano, o fuori. Ora avviene che un benemerito scrittore d'arte accenni ad una dimora del Solario a Firenze, nel 1505, e il Morelli senz'altro contesta questa ipotesi, perchè di quell'anno è un ritratto del Solario che — secondo la sua tesi relativa alla firma — « fu probabilmente eseguito a Milano, e non a Firenze »: e poichè lo stesso scrittore accenna ad un'altra dimora fatta dal Solario a Napoli, verso il 1513, ciò basta perchè il Morelli, riportando tale accenno, aggiunga: « In questo libriccino si « vede come un semplice cacciatore di documenti, deficiente di cogni- « zioni artistiche, possa esser tratto in errore dalle sue induzioni ». E la sentenza è pronunciata senz'altro.

Si noti come la definizione spregiativa di *libriccino*, sia data all'opera *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali artisti, durante i Visconti e gli Sforza,* in tre volumi 1859-1869, e il semplice cacciatore di documenti, deficiente di cognizioni artistiche, sia Gerolamo Calvi, allievo di Giuseppe Bossi, ricordato non soltanto come pittore e scrittore d'arte, ma come rappresentante della sua città natia, Milano. Di modo che, se il riconoscimento delle benemerenze, anzichè essere il frutto di zelanti ed affrettate cure di amici, fosse il risultato di una ponderata valutazione delle medesime, affermata con un consenso non limitato alla ristretta cerchia degli amici, si sarebbe potuto pensare che lo scrittore benemerito per le biografie di molti pittori, scultori ed architetti dei secoli XIV e XV — nelle quali vi potranno essere, come in quelle del Vasari, delle incertezze e delle lacune, ma rimane pur sempre il

pregio di un lavoro diligente di indagini e di coordinamento, specialmente riguardo ai pittori lombardi che costituiscono la parte più vitale per la Pinacoteca di Milano — fosse giudicato degno di essere in questa ricordato, a maggior ragione di Giovanni Morelli, il quale nella Pinacoteca lasciò soltanto il ricordo di qualche affrettata attribuzione da lui imposta, che non resistette a lungo alla critica serena, confortata, a Dio piacendo, dai documenti.

★

A questo punto, qualche lettore potrà nutrire il desiderio di formarsi un concetto, sia pure sommario, delle mie idee in materia di critica d'arte.

A tale desiderio procurerò di corrispondere nella forma più succinta, e spero anche esplicita, dichiarando come in materia di critica — intesa come trattazione di argomenti relativi alle più svariate manifestazioni artistiche — il còmpito sia aperto a chiunque possegga, colle sufficienti disposizioni iniziali, le doti che si richiedono per qualsiasi applicazione della umana intelligenza; vale a dire la paziente applicazione allo studio, la matura riflessione nel formulare giudizi e conclusioni, ed anche — ciò che non guasta mai — una certa modestia, che non significa affatto gratuita svalutazione delle proprie attitudini, bensì il vigile convincimento della facilità di errare. Poichè non vi sono, a dire il vero, categorie distinte di scrittori d'arte, conoscitori, od intendenti d'arte, critici novizi, o veterani: non vi è una linea di separazione che possa precisare quando uno scrittore sia critico, piuttosto che storico d'arte, quando uno studioso cessi di essere novizio, per diventare conoscitore ferrato. È critico d'arte colui che, in una determinata questione apporti — sia pure con una semplice frase, un pensiero suo proprio — il contributo di qualcosa di sensato, di positivo: è critico d'arte chi, commisurando gli argomenti alla propria competenza, assicura ai medesimi l'autorità che spetta a qualsiasi conclusione formulata con cognizione di causa: mentre non è critico d'arte chi, pur possedendo ciò che si conviene di chiamare coltura — e può essere semplicemente cognizione mal digerita — approfitta della medesima come di una presunta superiorità sul lettore, per ammanire conclusioni cervellotiche, a lor volta mal digerite.

Si può esser critici d'arte, senza che sia indispensabile la così detta coltura, purchè si abbia una disposizione naturale, istintiva, a leggere le forme dell'arte, a comprenderne il valore, il significato. Forse che, per giudicare di una esecuzione musicale, è indispensabile di cono-

scere la musica nel suo tecnicismo? Abbiamo l'esempio di critici musicali, i quali hanno saputo, assistendo ad esecuzioni orchestrali, tradurre le loro impressioni con singolare evidenza, assennatezza di giudizio, pur non essendo in grado di leggere la musica. Nel recente centenario di Bramante, le pagine commemorative dell'opera sua, che più si avvicinarono al significato di questa, e ne riassunsero le caratteristiche, furono scritte da un così detto profano, che non si atteggiava a conoscitore dell'architettura. Non è invece critico d'arte lo scrittore che si accinga a giudicare di musica, o di architettura, non soltanto nelle manifestazioni definitive di queste due arti — a tutti accessibili — ma nella loro essenza, nel loro tecnicismo, senza possedere quella coltura che autorizzi ad interloquire in tale materia. Uscendo da un concerto che mi ha interessato, ha sollevato il mio spirito, posso sentirmi tentato ad esprimere le mie sensazioni — il che equivale in altri termini a dare un giudizio — senza che io ritenga per questo di eccedere le mie facoltà: mentre mi sentirei ridicolo, non conoscendo le note, tanto meno gli accordi, l'armonia, il contrappunto ecc., se mi proponessi di varcare col mio giudizio, i limiti della competenza di un semplice dilettante, seguendo l'esempio di quel critico d'arte disfattista che, sprovvisto di pratica architettonica, sentenzia di statica, pilastri e contrafforti ed archi rampanti, in base a disegni che dimostra di non arrivare a comprendere.

Ed ecco riassunto il mio giudizio riguardo la critica d'arte, intesa come manifestazione aperta a tutti, anzi in tutti desiderabile, purchè si svolga in piena armonia colle effettive disposizioni della nostra mente e sia, in ogni sua espressione, la testimonianza di matura riflessione, anzichè frutto di artificiose conclusioni, affrettate dalla mania della novità, della scoperta, della sistematica contraddizione.

Risale appunto all'epoca in cui il Morelli cominciava a perturbare il patrimonio vinciano, l'arguta osservazione di Camillo Boito, che gli era amico, e si direbbe l'abbia tacitamente a lui rivolta: « i critici « mettono, senza colpa, la loro vanità nell'affermare dove gli altri dubi- « tano, o nel dubitare dove gli altri affermano: ed ecco perchè a ogni « tratto si sente di un quadro regalato a Leonardo, o rubato a Leo- « nardo ».

★

Per addentrarci nell'esame della critica morelliana, nei riguardi di Leonardo da Vinci, non potremmo desiderare un punto di partenza più propizio, di quello fornito dall'elogio di tale critica, fatto dal Dott. Gu-

stavo Frizzoni, discepolo di Giovanni Morelli, pochi mesi dopo la di lui morte, e che qui riporteremo testualmente:

« Dove vediamo il Morelli aver fatto fare un progresso notevole « alla scienza critica, si è nella distinzione di quello che spetta al genio « di Leonardo direttamente, da quello che fu prodotto invece dall'arte « lombarda milanese sotto il sovrano impulso di lui. Se non si sono « peranco fatte popolari certe sue vedute in proposito, contro le quali « fanno tuttora resistenza molti pregiudizi inveterati, non è men vero « che hanno buon fondamento per reggersi e confermarsi nella maggior « parte dei casi ».

Chi legge questa premessa, potrebbe pensare che la critica vinciana del Morelli costituisca un complesso ragguardevole di studî, impressioni, giudizi e conclusioni, decisive ed attendibili nella loro maggior parte: ma l'aspettativa è destinata a rimanere delusa, come vedremo. Prosegue il discepolo: « Se in altri tempi nessuno avrebbe osato, nè saputo « muover dubbio intorno alla autenticità di dipinti, quali la *Madonna* « dell'*Ermitage*, il ritratto della *Belle Ferronière* al *Louvre*, la *Lunetta* « *a fresco* in S. Onofrio a Roma, il *Profilo femminile* dell'Ambrosiana « come opere di Leonardo, il critico dei giorni nostri, mercè l'appli- « cazione di un metodo di pratico esame, ha gettato un seme atto a « produrre dei raziocinii più illuminati ». Riservandoci di dimostrare, rispetto ad uno dei ritratti che il Morelli toglie a Leonardo, la povertà e la inesattezza delle argomentazioni addotte, possiamo fin d'ora osservare, riguardo ad una delle opere summenzionate « la Lunetta di S. Onofrio » come la mutata attribuzione sia conseguenza naturale della maggiore abbondanza nel materiale per lo studio, di cui la critica ha potuto giovarsi, anzichè merito speciale di un « metodo di pratico esame » del quale non si riesce in realtà a trovare traccia nelle pagine della critica morelliana, per quanto i risultati siano stati senz'altro esaltati dallo stesso discepolo in questi termini: « rimarrà circoscritto il concetto del- « l'attività artistica del grande Toscano, ma guadagnerà la nozione del « vero, togliendo quella sproporzione irrazionale che risulterebbe, se- « condo le opinioni invalse, fra i prodotti del maestro e quelli degli « scolari ». Tale preoccupazione per lo sviluppo, ritenuto eccessivo, dell'opera di Leonardo, si trova ribadita più avanti in questa forma di mònito: « bisognerà rassegnarsi a riconoscere che il Vinci fu uomo « troppo preoccupato in mille cose diverse, per aver potuto compiere « tante opere d'arte, e che per un altro verso furono davvero valenti « parecchi dei suoi seguaci, se seppero appropriarsi tanto dello spirito « suo, da venire di poi identificati con lui ». Questa conclusione del disce-

polo, racchiude uno dei germi del disfattismo vinciano, che vedremo maggiormente coltivato dai seguaci, più o meno convinti, del metodo morelliano. Certamente lo scopo della critica deve esser quello di dare a Leonardo ciò che è di Leonardo, ed agli allievi ciò che loro spetti; ma, se per il passato, come già si disse, le attribuzioni di dipinti a Leonardo si moltiplicarono in modo fenomenale — del che i cultori di Leonardo tengono il debito conto — non è l'abbondanza delle attribuzioni ereditate da secoli, o coltivate dalla vanità e dall'interesse, che possa fornire il pretesto per accampare il preconcetto di una necessaria riduzione nell'opera pittorica indubbiamente di Leonardo.

Chi volesse sostenere che Leonardo, « troppo preoccupato in mille cose diverse » non ha potuto dipingere tutte le opere che, allo stato attuale degli studî e della critica, gli sono riconosciute — se non sempre con unanime consenso, con argomentazioni che non si possono qualificare come « pregiudizi inveterati » — tradirebbe l'angustia di una mente soffocata dal metodo, dirò così contabile, di commisurare l'opera complessiva di un artista, al tempo che gli fu concesso di vivere. Eppure, è questo il criterio che, non per il solo Leonardo, venne adottato, ma per altri artisti; e basti il caso del Luini, del quale i critici morelliani, dopo l'accertamento anticipato della data di sua morte, tendono ad anticipare la data della nascita, più di quanto lo consentano le sue opere, al solo scopo di concedere all'artista il tempo sufficiente per dipingere tutto quanto si riconosce del suo pennello. Ora, quand'anche si ritenga inammissibile che il Luini abbia compendiato in una attività durata poco più di trent'anni, tutto quanto gli si volle attribuire, al Luini essendo toccata, come a Leonardo ed a Bramante la sorte di vedersi attribuiti, col nome di « luinesco » tutti i dipinti che portano un riflesso del suo ingegno — come il « leonardesco e il bramantesco » designano copiosi gruppi di manifestazioni recanti i segni delle due personalità — non può, nè deve risultare strano che in poco più di trent'anni, si racchiuda la esuberante produzione originale del Luini.

Sgombriamo quindi la mente nostra dalla nebbia di questi preconcetti, che vorrebbero dosare la genialità e l'attività dell'artista: persuadiamoci che l'opera pittorica di Leonardo debba avere in sè, malgrado le gelide riserve dei disfattisti suoi, qualcosa di eccezionale, di esuberante, se tanto fascino ha saputo, e tuttora sa esercitare. Purtroppo, il così detto « seme atto a produrre dei raziocinii più illuminati in argomento » ha trovato il terreno propizio per favorire questo disfattismo, per alimentare limitazioni, al punto da indurre lo stesso fedele discepolo del Morelli, a meravigliarsi che « per quanto gli studii

« fatti intorno a quel genio impareggiabile abbiano ingenerato la per-
« suasione ch'egli non siasi applicato all'arte della pittura se non in
« casi eccezionali (!), pure non sono mancati gli eruditi che si sono in-
« caricati di rievocare davanti all'umanità stupefatta più di un'opera
« dimenticata, da ritenersi a loro giudizio uscita dal suo pennello ».

★

Difficile riescirebbe addurre prove positive che il Morelli abbia studiato a fondo e compreso Leonardo da Vinci: i pochi suoi accenni, fatti spesso in via incidentale, all'opera pittorica vinciana, non solo risultano mancanti di un'analisi anche sommaria del loro significato e valore, ma tradiscono la necessità nella quale egli si è trovato, di dissimulare la impreparazione sua a trattare di Leonardo per sè, e in relazione all'ambiente nel quale operò. Le due sole pagine costituenti il capitoletto particolarmente dedicato al Vinci — nel volume sulle Gallerie Borghese e Doria, che coronò la sua attività letteraria — sono la immediata documentazione di tale asserto. Egli comincia: « La collezione
« vaticana possiede del grande Leonardo un quadro molto interessante,
« ma soltanto abbozzato, il quale rappresenta *S. Gerolamo* inginocchiato
« che si macera: d'altissimo interesse per i ricercatori, per la maggior
« parte dei profani un abbominio ». Al posto di questa sommaria impressione, affibbiata ai soliti e comodi profani, sarebbe stata preferibile una frase, anche una sola parola, che esprimesse qualcosa più dell' « interesse per i ricercatori »: ma il Morelli continua senz'altro: « dopo
« questo quadro, e la tavola della *Adorazione dei pastori* (avrebbe dovuto dire più precisamente *dei Magi*) « nella Galleria degli Uffizi,
« pure soltanto abbozzata, e la *Cena* molte volte ridipinta, e celebrata
« in tutto il mondo, non conosco in Italia altra pittura che possa es-
« sere seriamente attribuita al grande fiorentino ». E qui, dopo di aver fatto una digressione riguardo ai disegni di Leonardo — alla quale riserviamo il Capitolo decimo — il Morelli si accontenta di affermare il suo antagonismo con un dotto berlinese, direttore di Galleria, segnalando « il grave torto da questi inflitto ad un artista del valore
« di Leonardo, a proposito di certe opere ch'egli gli attribuisce colla
« tenacità di una piena convinzione » e il Morelli dichiara di « non po-
« tere a meno di opporre pubblicamente la protesta contro una simile
« profanazione ». Ora è ben strana, per non dire peggio, tale argomentazione: altre opere abbiamo in Italia, oltre alle tre concesse dal Morelli, le quali sono riconosciute, da intenditori autorevoli, di mano di Leonardo; cosicchè non si sa per quale ragione il Morelli voglia accusare

di profanazione un dotto berlinese, facendo quasi credere che a questi risalga, non solo la profanazione, ma l'audacia altresì di contrapporre « la piena convinzione » al di lui giudizio. Ancora più strana è l'argomentazione addotta per isolare il medesimo dotto berlinese nel suo caparbio giudizio; poichè il Morelli prosegue: « Se alcuni quadri at- « tribuiti dal signor direttore Bode al grande fiorentino, per esempio « l'*Annunciazione* degli Uffizi, il *Cristo risorto* del Museo di Berlino, « il *profilo di testa femminile* e la *testa maschile* incompiuta dell'Am- « brosiana, la *Madonna che allatta il bambino* dell'*Ermitage*, venissero « messi accanto all'*Adorazione dei pastori* degli Uffizi, al *San Gero-* « *lamo* del Vaticano, alla *Monna Lisa*, alla *Vierge aux Rochers* del « *Louvre*, sono anticipatamente convinto che anche gli amici e i par- « tigiani del sig. Direttore si ribellerebbero a riconoscere in tutte queste « opere, lo spirito e la mano d'un medesimo maestro. Il sig. Direttore « Bode, cui la verità certamente preme quanto a me, possa non pren- « dere in mala parte questa forse troppo veemente espettorazione, « perchè è in buona fede ». E poichè con ciò ha termine il breve passo dedicato a Leonardo, la conclusione che dobbiamo ritrarne non può essere dubbia riguardo la disinvoltura delle argomentazioni addotte: infatti, si comincia coll'individuare in un critico straniero la responsabilità delle attribuzioni a Leonardo, non ammesse dal Morelli, quasi che nessun altro le condivida, in tutto o in parte: poi si rivolge agli amici e partigiani del medesimo critico, l'invito a mettere a raffronto quelle attribuzioni, colle quattro opere ammesse dal Morelli come di Leonardo, in Italia e all'estero, mettendo avanti anticipatamente e gratuitamente la comoda convinzione che tutti si ribellerebbero alla tesi dell'amico e maestro. Dopo di che, si dichiara che la espettorazione è in buona fede. Ora, non si tratta affatto di buona fede, che non è in discussione, ma di logica, e dell'elementare dovere di svolgere la propria tesi con procedimento meno sommario, essendo artifizio puerile quello di far consistere il giudizio nel partito di un ipotetico raffronto in blocco, fra i gruppi di dipinti che formano argomento di una controversia personale: tanto più quando uno dei due gruppi è composto artificiosamente dal Morelli con opere di Leonardo, e con altre che nessuno ormai gli attribuisce, come ad esempio la *Madonna* dell'*Ermitage*, oppure non hanno avuto, dalla generalità degli studiosi, il consenso dato dal Bode, ad esempio il *Cristo risorto* di Berlino. La logica può bensì invocare la opportunità di un raffronto fra l'*Annunciazione* degli Uffizi e la *Vergine delle Roccie* del *Louvre* (l'esemplare di Londra è una copia per il Morelli) colla convinzione di ricavare un pratico ed efficace

ammaestramento, quale non potrebbe certo attendersi dall'avvicinare il *Cristo risorto,* col *S. Gerolamo*. Per fortuna, al furto della *Gioconda* dobbiamo l'avere reso possibile uno di questi accostamenti proficui; poichè, quando *Monna Lisa* si trovò esposta in una sala degli Uffizi, in mezzo all'*Adorazione dei Magi* e all'*Annunciazione*, il nesso spirituale delle tre opere risultò sensibile, al disopra di qualsiasi divario di tempo, di tecnica, o maniera di esecuzione: e se in quella eccezionale circostanza fosse stato possibile di accostare anche i *due Ritratti* dell'Ambrosiana, il nesso spirituale si sarebbe ancora più rafforzato, mettendo in maggior rilievo quella vita interiore che anima le figure vinciane, dalla serena ingenuità della Madonna nell'*Annunciazione,* al *Profilo femminile* dell'Ambrosiana, dal sorriso lieve della *Gioconda*, alla intensità delle espressioni, sommariamente tracciate nell'*Adorazione dei Magi.*

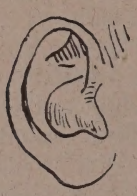
*

Concludendo, le poche righe dedicate dal Morelli a Leonardo, non raggiungono un positivo risultato: non delineano i caratteri della sua pittura, non giustificano le opere a lui attribuite: solo rivelano la preoccupazione di comodamente girare lo scoglio di un apprezzamento concreto. Dobbiamo limitarci a sapere da lui, che le opere di Leonardo sono tre in Italia, e tre all'estero; che ogni altra aggregazione si volesse fare alle medesime, sarebbe una profanazione.

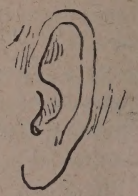
La terza di queste opere di Leonardo all'estero, ammesse dal Morelli — che ancora non ebbi occasione di nominare, dopo la *Gioconda* e la *Vergine delle Roccie* — sarebbe la piccola *Annunciazione*, pure al *Louvre*, già attribuita a Lorenzo di Credi, al pari di quella degli Uffizi, oggi esposta colla scritta: *attribué à Lionardo da Vinci - N. 1265* [**1** e **2**].

Questo piccolo dipinto ci offre l'addentellato per un richiamo al « metodo di pratico esame » del Morelli, e più precisamente a quella singolarità, che a tale metodo ha potuto assegnare un aspetto diremo così scientifico, contribuendo non solo ad attribuirgli per qualche tempo una parvenza di serietà, ma ad agevolarne l'applicazione per *fas et nefas:* alludo al metodo di tenere conto delle caratteristiche personali che ogni pittore rivela nel modo di disegnare alcuni particolari delle figure, come le orecchie, la bocca, le dita, non escluse le unghie e il taglio delle medesime; metodo che, se in qualche caso ha potuto essere un elemento sussidiario per l'accertamento di un pittore, anzichè di un altro, è rimasto inefficace e sterile nelle questioni vera-

mente importanti. Giacchè si è menzionata la controversia che perdura nei riguardi delle due *Annunciazioni* del Louvre e degli Uffizi, fra Leonardo e Lorenzo di Credi, riescirà abbastanza istruttivo l'esempio dell'applicazione pratica, che uno studioso vinciano volesse fare del metodo morelliano, per risolvere quei due casi controversi. Dice il Morelli: « a me pare non dovrebbe esser difficile ad un critico « d'arte il distinguere con certezza il far di Leonardo, da quello di « Lorenzo di Credi; per attenermi solo ai tratti materiali visibili, mi « si conceda di sottoporre qui all'attenzione dei miei giovani amici, « per esempio, la forma dell'orecchio, tanto diversa nei due condisce- « poli »: e il critico vi accompagna il relativo schizzo dei due esemplari.



Leonardo da Vinci



Lorenzo di Credi

dal Volume: *Le opere dei Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda, Berlino,* di Ivan Lermolieff. - Bologna, Zanichelli 1888.

All'atto di riprodurre fedelmente questo elemento di giudizio, chiedo a mia volta ai giovani amici, quale conclusione si possa ricavare dal raffronto, considerando come il maggiore o minore grado di scorcio dell'orecchio, nelle varie posizioni di una figura, basti per avvicinarne l'aspetto all'uno, piuttosto che all'altro dei due tipi. Si osservi poi la inapplicabilità, all'atto pratico, del metodo, come ebbi ingenuamente a sperimentare dopo di avere letto quel passo del Morelli, essendomi senza indugio proposto di farne l'applicazione ai due casi più impor-

tanti, se pur non sono i soli, di contestazione fra Leonardo e Lorenzo di Credi: infatti, essendomi affrettato a riesaminare le due *Annunciazioni,* per cercare di convincermi che la maggiore fosse senza dubbio di Lorenzo, e la minore di Leonardo, restai mortificato nel rilevare come, nè l'una, nè l'altra Vergine, nè l'uno, nè l'altro Gabriele mostrino al pubblico quell'orecchio che è necessario per risolvere la questione. In mancanza di queste due coppie di orecchie, che si celano gelosamente sotto la capigliatura, non saprei in quale altro dipinto, disputato fra Leonardo e Lorenzo di Credi, si presenti il particolare che conceda di applicare il « metodo di pratico esame per produrre dei raziocini più illuminati » in argomento vinciano. Cosicchè, lo stesso Morelli, il quale trova che l'*Annunciazione* del Louvre « ha tutta l'aria di esser lavoro giovanile di Leonardo » — aggiungendo di avere nel 1875 fatto osservare al sig. Visconte di Tauzia, Conservatore della Galleria, che quel quadretto era falsamente attribuito a Lorenzo di Credi (a dire il vero il dipinto recava, allora, la scritta: *attribué à Lorenzo di Credi, ou à Lionardo da Vinci - Ecole florentine)* — non ebbe, in sostanza a lasciare ai suoi giovani amici alcuna prova concreta della ragione per cui l'*Adorazione* degli Uffizi deve essere di Lorenzo di Credi, e quella del Louvre « ha l'aria di esser lavoro giovanile di Leonardo ».

*

Marcel Reymond, illustratore del Verrocchio, trovandosi a dovere esprimere il suo giudizio sull'*Annunciazione* degli Uffizi, assegnata dal Morelli al di Credi, poi al Ghirlandajo, ha dato questo notevole esempio del modo di procedere nel formulare un giudizio d'arte:

« Lorsqu'on étudie une œuvre d'art et que l'on rencontre de grandes difficultés pour découvrir le nom de son auteur, il est des recherches préliminaires que l'on peut faire, semblables à des travaux d'approche. On doit tout d'abord se rendre compte de sa valeur: il est permis à la critique de ne pas toujours reconnaître l'auteur d'une œuvre d'art, mais elle ne devrait pas se tromper sur la qualité de cette œuvre. Ici, aucune hésitation n'est pas possible, et tout le monde s'accorde pour affirmer que l'*Annonciation* des Uffizi est une œuvre d'une trés grande beauté.

« Quand la valeur d'une œuvre d'art est déterminée, il faut en fixer la date. Toutes les époques ont des caractères propres, qui ne permettent pas de les confondre entre elles. L'*Annonciation* est de traits si nets, si particularisés, soit par la composition, soit par la facture, qu'il semble qu'on ne puisse se tromper, en la classant dans la

décade de 1470. Si l'on est d'accord sur la date à donner à cette peinture, il semble que, pour son auteur, on ne puisse plus hèsiter qu'entre deux noms, Verrocchio et Léonard: et si la critique hésite encore entre eux, il faut reconnaître qu'elle a déjà singulièrement restreint le champ de ses recherches. C'est beaucoup qu'elle soit arrivée à écarter des noms, tels que celui de Ridolfo del Ghirlandajo, maître du XVI siècle, que proposait Morelli ».

Come siamo lontani dagli espedienti delle orecchie per distinguere il Lorenzo Credi da Leonardo! Quale riservatezza nel giudizio, pur trattandosi di due artisti che avevano in comune qualcosa di più dei semplici rapporti di maestro e di allievo: poichè le stesse argomentazioni svolte per preferire il Verrocchio, non risultano contradditorie alla tesi favorevole a Leonardo. L'angelo [**3**] è verrocchiesco nell'attitudine, ma colla eleganza dei suoi particolari, può rivelarci l'allievo che l'arte del maestro rende ancora più nobile; mentre il paesaggio, collo sfondo del mare, che può sembrare una anormalità nella composizione, richiama l'arte di Leonardo, non meno, certo, dell'arte di Verrocchio: lo stesso leggìo della Vergine, di marmo finemente scolpito, coi motivi dal Verrocchio adottati per la tomba di Pietro de' Medici, non esclude che Leonardo, entrato giovinetto nella bottega del Verrocchio, mentre il maestro attendeva alla tomba, siasi inspirato a questa nel trovarsi a dovere svolgere, nella *Annunciazione*, un motivo di decorazione architettonica. Ad ogni modo — Leonardo, o Verrocchio — la critica rimane, si può dire per questo caso, in famiglia: ha una base ben più seria del criterio delle orecchie, e delle relative oscillazioni del giudizio morelliano fra Lorenzo di Credi, e il Ghirlandajo.

E se lo studio e il coordinamento dei disegni di Leonardo non fosse rimasto intralciato — come vedremo nei successivi Capitoli — dalla manìa del riconoscimento di allievi e dell'esclusione di Leonardo, il disegno di Oxford, di un braccio destro, indubbiamente studio per il braccio dell'angelo nell'*Annunciazione* degli Uffici, e disegno attribuibile a Leonardo anzichè al Verrocchio, avrebbe forse bastato a decidere il Reymond ad abbandonare le sue esitanze.

Fallita la prova di questo singolare esempio di applicazione del metodo morelliano, non rimane che da ricercarne i risultati negativi per il Vinci, nelle rifatte attribuzioni: il che faremo senza aspirare all'applauso, che il Morelli augurava, scrivendo: « Chi trova il mio me« todo troppo materiale e indegno di uno spirito elevato, non si lasci « fermare al suolo dalla mia zavorra, ma sul globo aerostatico si alzi « leggero e rapido nelle più alte sfere della fantasia: l'applauso della « moltitudine stupefatta non gli mancherà del sicuro ».

Richiameremo invece, al momento di esaminare la riputazione, dal Morelli improvvisata a favore di un artista secondario, quale vedremo essere Giov. Ambrogio Preda, l'altra arguta osservazione di Camillo Boito, che si direbbe a sua volta scritta sotto la impressione di questi esempi di *engouements,* nei quali un critico può cadere. « Con- « viene andare assai cauti, sospettando dei propri occhi e del proprio « giudizio: perchè il critico, se s'innamora di un artista, o per meglio « dire del proprio soggetto, o anzi di sè stesso — in questi casi gli ac- « cendimenti non sono altro che egoismo — fantastica volentieri in tutte « le cose che gli pajono belle, il genio e la mano dell'artefice suo ».

L'applauso, facile ed abbondante, non è mancato invece al Morelli, il quale divenne ben presto, e per taluno rimane *testo di lingua* in materia di critica d'arte: giacchè qualche decennio dopo la sua morte, troviamo critici disposti a giurare in *verba magistri*: uno di questi, parlando del *Ritratto femminile* dell'Ambrosiana, al quale dedicheremo il Capitolo quinto, non esitava a dire « il Morelli ha dimo- « strato che quest'opera è di Ambrogio Preda ». Un altro critico straniero mostrava recentemente la sua fiducia nel Morelli con queste parole: « Le savant abbé Morelli (scambiando il nostro Giovanni, col- l'omonimo scrittore di cento anni or sono) « tenait le talent du Preda « en si haute éstime, qu' il n'hésite pas à lui attribuer plusieurs ou- « vrages que l'on avait cru auparavant être de Léonard, ou de Boltraf- « fio ». Così si fa la riputazione del Preda e del *savant abbé,* ad un tempo.

CAPITOLO TERZO

LA INVENZIONE DEL « RITRATTISTA FAVORITO ».

Il ritratto dell'Imperatore Massimiliano I, già nelle collezioni del Castello d'Ambras, presso Innsbruck, passato nella ex-Galleria imperiale di Vienna, costituì il punto di partenza per formare, oltre che la notorietà, la fama di un pittore milanese, il quale, or sono cinquant'anni poteva considerarsi sconosciuto: Giovanni Ambrogio Preda.

Il Morelli, accennando ai pittori lombardi — nella rassegna dei dipinti nella Galleria di Berlino — dopo di avere enumerati gli scolari *immediati* di Leonardo a Milano, aggiunge: « fra gli scolari che risenti- « rono *indirettamente* l'influenza del grand'uomo, parmi poter porre il « milanese *Ambrogio Preda* ». Nella nota dedicata a questo pittore, egli così descrive il ritratto [**5**]: « porta un berretto nero, il petto « ha decorato dell'ordine del tosone, i lunghi capelli castagni gli ca- « dono pesantemente sulle spalle. L'interessante quadro è dipinto in « tavola di pioppo e segnato:

« Ambrosius de pdis (predis) mlanen (milanensis) 1502 ».

È merito del Morelli di avere correttamente sciolta l'abbreviazione del cognome, dal Nagler interpretata come *Ambrogio Bevilacqua*, mentre Crowe e Cavalcaselle avevano letto: *Ambrogio Bergognone*. Non sarà superfluo dare integralmente, e più esattamente, la scritta del dipinto:

MAX . RO . REX . Ambrosius de pdis mlanen
pinxit — . 1502

vale a dire: Maximilianus Romanorum Rex — *Ambrosius de Predis mediolanensis pinxit . 1502 .*

Continua il Morelli: « codesto squisito ritratto è sgraziatamente « molto insudiciato, ed inoltre alquanto ritoccato, per esempio negli occhi « e nella bocca »: e dopo di avere ricordato il disegno nella Raccolta dell'Accademia di Venezia [**38**] a penna ed acquarello, dei ritratti di profilo di Massimiliano e della seconda sua moglie, Bianca M. Sforza, nipote di Lodovico il Moro, conclude: « Non esito punto « a restituire a questo Ambrogio Preda anche il celebre ritratto in pro- « filo di Bianca M. Sforza, all'Ambrosiana di Milano (ivi chiamata er- « roneamente Beatrice Sforza) attribuito da tutti gli scrittori d'arte a « Leonardo » [**6**]. A questa sicurezza di riconoscimento, che l'esame meno affrettato del profilo di Venezia avrebbe sconsigliato, non essendovi alcuna rassomiglianza fra questo e il ritratto dell'Ambrosiana, il Morelli volle accompagnare una documentazione: « Nel 1525 questo « ritratto lo possedeva Taddeo Contarini di Venezia, e fu descritto dal- « l'*Anonimo: « Il retratto in profilo insino alle spalle de Madonna..... « fiola* (vuol dire nipote) *del Signor Lodovico* (il Moro di Milano) *ma- « ritata nello Imperatore Massimiliano: fu de mano de..... milanese* ». E qui aggiunge il Morelli: « Il nome del pittore era sconosciuto al- « l'Anonimo, forse anche allo stesso proprietario del quadro, ma nessun « intelligente di belle arti in Venezia pensò mai in quei tempi di voler « attribuire questo ritratto a Leonardo da Vinci stesso ».

Ecco la genesi della contemporanea identificazione del pittore Preda, e della immediata attribuzione a questi, di un dipinto che *deve* essere senz'altro riconosciuto come quello esistente a Venezia nel 1525; dipinto che nessun intelligente d'arte veneziano di quel tempo attribuì a Leonardo, e quindi *deve* essere assegnato al Preda.

Abbiamo qui una prova, diremo così elegante, della disinvoltura colla quale il Morelli maneggiava, quando gli faceva comodo, i documenti pei quali di solito nutriva un generico disprezzo.

Eppure, qualche accenno, sia pure sommario, alle caratteristiche dei due dipinti, per segnalarvi la correlazione di tecnica necessaria a giustificare la comune paternità, non avrebbe guastato: poichè non basta contrapporre al parere di tutti gli scrittori che attribuirono a Leonardo uno di quei ritratti, il parere di tutti gli intelligenti veneziani di quattro secoli or sono, chiamati tanto inopportunamente in causa: non basta dire « io non esito punto a restituire ad Ambrogio Preda » ciò che sinora si ritenne degno di Leonardo. Bisogna, pur chiamandosi Lemorlieff, rivelare al pubblico, che si vorrebbe docilmente guidare, qualcuno di quegli argomenti materiali, o morali che hanno determinato la sicurezza di tale giudizio.

Nessun argomento in questo passo — che formò la base per l'innalzamento del Preda a pittore di primo ordine — viene addotto, nè immediato nè indiretto, riguardo ai due dipinti inopinatamente avvicinati, mentre il Morelli procede senz'altro a segnalare un'altra opera del pittore: « Un terzo ritratto di quest'Ambrogio Preda lo possiede, se non « andiamo errati, il sig. Giovanni Morelli a Milano (si ricordi che egli « scrive come Lemorlieff). Esso rappresenta un giovine con lunghi ca- « pelli castagni e con un berrettino bianco in testa: è dipinto di faccia « e su legno di pioppo. Anche questo ritratto fu attribuito dapprima a « Leonardo da Vinci » [9]. Trattandosi del dipinto della collezione Morelli, passato in eredità all'Accademia Carrara di Bergamo col titolo di « Paggio » non avrebbe potuto il Morelli dare prova più esplicita della debolezza del suo criterio estetico, accomunando il ritratto femminile dell'Ambrosiana, col ritratto di Paggio, all'Accademia Carrara: quello essendo fra i più delicati dipinti, non solo dell'Ambrosiana, ma del patrimonio artistico nostro: questo, un goffo e pesante lavoro di pittore affatto secondario, che un altro critico disfattista ha creduto di descrivere con queste parole « vestito con pompa, di una camicia di tela « fine pieghettata, di un giustacuore di velluto e un mantello gettato « sulle spalle con studiata eleganza: un berretto messo di sbieco spa- « valdamente completa l'abbigliamento del giovane che guarda da un « lato ». Voglia considerare il lettore, la « studiata eleganza » del mantello.

★

Ritornando alcuni anni dopo sul pittore Ambr. Preda, il Morelli abbandonò la citazione dell'*Anonimo* (che a lui stesso dovette risultare inopportuna) offrendo in compenso ai suoi lettori un'altra documentazione del valore dell'artista. Egli dice: « Mi sia concesso di constatare « che Ambrogio Preda, già nel 1482 era il ritrattista favorito di Lodovico « Sforza: ciò risulta dal seguente documento pubblicato dal defunto mar- « chese Campori: « A dì 22 marzo (maggio) 1482. A Zoane Ambroso « di Predj di Milano (depintore) de lo Ill. S. Lud. Sforza, braza 10 « de raxo alexandrino de campione de la Ex. de madama, la quale « gie dona la Ex. del n.ro Sig.e ». Risulta da questa nota — dal Morelli ricopiata, senza nemmeno effettuarvi la correzione, che la lettura accurata avrebbe dovuto suggerirgli, di *commissione* in luogo di *campione* — che il Preda era *depintore*, ma non poteva bastare quest'unico documento allora noto, per concludere che egli fosse il *favorito* ritrattista di Lodovico Sforza. Altri documenti, dopo la morte del Morelli,

vennero rintracciati, menzionanti questo pittore; ma, pure attribuendo a questi la specialità di ritrattista, che l'unico documento del 1482 non lasciava nemmeno supporre, intervennero in pari tempo a limitare la importanza sua come pittore; del che potremo ancora più a proposito occuparci, trattando del dipinto « *La Vergine delle Roccie* » proclamato dalla critica odierna come la manifestazione più singolare delle qualità pittoriche del Preda.

Riprendendo — come si disse — a parlare del Preda nel suo volume sulle Gallerie italiane, il Morelli richiamava come « circa dieci anni fa « ebbi il piacere di presentare agli amici dell'arte italiana il ragguar- « devole pittore ritrattista della scuola milanese, sino allora rimasto « completamente sconosciuto, colla soddisfazione di indicare ai miei « giovani amici, oltre al ritratto di Massimiliano — un po' ridipinto — « altri tre ritratti (*in realtà, due*) ed anche un disegno, qualificati tutti « col nome di Leonardo, che a me si rivelarono per opere di mano del « nostro Ambrogio Preda ». La messe era cresciuta, nel frattempo, al punto da consentirgli di stendere un elenco di opere del Preda, nella rispettabile cifra di dodici ritratti, cronologicamente classificati. La rivelazione aveva, come si vede, continuato ad agire, e questa volta il Morelli si decise a comunicare gli elementi che lo avevano illuminato; poichè davanti al ritratto di Massimiliano — punto di partenza della ricostituzione prediana — il Morelli aveva scritto sul suo libro degli appunti le seguenti note caratteristiche, che trascriviamo ben volentieri, costituendo un saggio pratico del metodo morelliano [**5**]:

« *a)* L'orlo nero della palpebra superiore corre in retta linea alla « sua estrema punta, ed è diviso dalla punta della palpebra inferiore « per mezzo di una chiara striscia di luce. Questa striscia di luce tra « la linea nera della palpebra superiore e l'accentuato sbattimento « d'ombre della inferiore, io la trovai poi in tutti i ritratti di profilo, « non ritocchi, di Ambrogio Preda. E quindi questa è una nota molto « caratteristica di lui.

« *b)* Nelle ciglia sono indicati i singoli peli.

« *c)* Il contorno del labbro superiore è duro, il labbro inferiore « pieno e turgido. (In alcuni ritratti ben conservati le piccole incre- « spature longitudinali si trovano indicate: così nel profilo femminile « dell'Ambrosiana [**6**], nel ritratto d'un Paggio della collezione Mo- « relli [**9**] ed anche nel ritratto dell'imperatore Massimiliano) [**5**].

« *d)* Il contorno longitudinale del naso è acutamente illuminato.

« *e)* Sulle chiome scendenti a masse pesanti, i lumi sono acuta- « mente indicati a singoli tocchi.

« *f)* La catena del Toson d'oro è eseguita da miniatore ».

Ed aggiunge subito: « Tutte queste note caratteristiche le ritrovai « di poi nel profilo femminile dell'Ambrosiana (anche il toson d'oro, e le chiome scendenti a masse pesanti?) e in altri cinque ritratti » di cui si dirà più innanzi.

In merito a queste note caratteristiche, si dovrà riconoscere come, esclusa la *f)*, valevole solo per il ritratto imperiale, tutte le altre, salvo la prima *a)* siano di un riconoscimento alquanto ipotetico nell'ingombrante materiale prediano accumulatosi in questi ultimi trent'anni, in modo allarmante per gli stessi fautori della di lui fama. La indicazione dei singoli peli nelle ciglia non può essere la specialità di un determinato artista, verso la fine del quattrocento, nè l'elemento per modificare, o distruggere attribuzioni fondate sopra altri elementi più categorici: così per i ritratti di profilo, non può essere una specialità del Preda, che il contorno del naso sia *acutamente illuminato*, e nemmeno si può concludere che il labbro superiore duro, e quello inferiore pieno e turgido, costituiscano elementi di una speciale tecnica, essendo piuttosto particolari iconografici personali. Rimane solo la nota *a)*, quella che lo stesso Morelli, non solo accenna per la prima, ma dice essere *molto caratteristica di lui.*

Ed è questa veramente l'unica circostanza positiva, la quale ha dato origine a tutto l'artificio prediano, che da quarant'anni conturba il campo della critica, ed il giudizio sull'opera vinciana.

Chi osservi i due ritratti di profilo di Vienna e dell'Ambrosiana [**5** e **6**] vi riconosce facilmente l'analogia della nota *a)* descritta alquanto stentatamente — non saprei se per colpa dello scrittore, o del suo traduttore — e che avrebbe potuto essere così formulata: « Una striscia di luce illumina la cornea sotto il ciglio superiore, e si prolunga, attenuata, al di là della coda dell'occhio »; e questo ritrae indubbiamente da tale particolare, singolar vita ed espressione, così da dovervi riconoscere un tocco magistrale. Come si disse, il Morelli dichiarò di aver trovato questa striscia « in tutti i ritratti di profilo, non ritocchi » di Ambrogio Preda : ma tale asserzione rimane gratuita, finchè non risulti specificato in quali, oltre a quello dell'Ambrosiana, si ripresenti la striscia destinata ad essere privilegio del Preda. Il Morelli elencò dodici ritratti del Preda, ma se dobbiamo attenerci a quelli di profilo, non ritocchi nè deturpati da « densa maschera che copre il viso » come il Morelli stesso ammette, il numero si riduce a sei ritratti, in nessuno dei quali possiamo riscontrare una illuminazione dell'occhio tanto decisa, da diventare caratteristica, come nei due ri-

tratti di Vienna e dell'Ambrosiana. Che se noi passiamo a ricercare sopra quali circostanze di fatto — all'infuori di questa « striscia di luce » — si basi il riconoscimento del Preda nell'intera serie di opere a lui attribuite, si arriva a constatare come per una sola opera, oltre al ritratto di Massimiliano, venga accampata la circostanza dell'essere munita del monogramma indicante Ambrogio Preda: ed è il ritratto colla data 1494, già nella Galleria Archinto in Milano, oggi alla Galleria Nazionale di Londra [**10**]: il quale, però, essendo di fronte, non si presta per riconoscervi la « striscia di luce » quand'anche si volesse passar sopra ad una più che giustificata esitanza a decifrare il monogramma a favore del Preda, come vedremo alla pagina seguente.

Gioverà qui ricordare come questo ritratto, datato 1494 — che il Morelli nel 1889 si riteneva « autorizzato a considerare di mano del Preda » — fosse stato dallo stesso Morelli, nel 1877, attribuito ad altro pittore con queste parole: « di Bernardino di Conti un buon ritratto di giovane con la mano stesa, di casa Archinto a Milano, passato in Inghilterra »: dal che si vede come le osservazioni specifiche, direi quasi diagnostiche, che avevano contribuito, conforme al metodo morelliano, a riconoscere con sicurezza il Conti, sebbene fossero ben diverse da quelle del Preda, abbiano potuto comodamente adattarsi altresì — grazie al « raziocinio più illuminato » del quale trae partito la critica morelliana — per riconoscere il Preda, al posto del Conti.

Ora, riservandoci di ritornare sui due ritratti di Vienna e dell'Ambrosiana, col preciso intento di infirmare l'assegnazione di questo al Preda, esauriremo l'esame delle opere attribuitegli dal Morelli, e seguendo il suo esempio, da altri critici.

*

Lo scrittore che di recente, e più diffusamente si occupò di Giov. Ambrogio Preda, procurando di coordinare i vari documenti menzionanti questo pittore, venuti ad aggiungersi all'unico conosciuto al tempo del Morelli, volle premettere la dichiarazione che « la interessante fi- « gura artistica del Preda è ben lungi dall'essere delineata, come la « critica moderna desidererebbe. L'attività dell'artista è stata scrutata, « analizzata, discussa, più con ardore che con serena oggettività ». Ora, leggendo dopo questa prudente premessa, come « men che per pochi ritratti suoi firmati, le opere che gli vennero attribuite presentano fra loro troppe differenze di stile e di colore, per convincere della comune paternità artistica » siamo indotti a credere di trovarci finalmente di fronte a qualche nuovo elemento positivo, per giudicare dell'intrinseco

valore dell'artista, e per avviare una provvida selezione nella congerie dei dipinti e disegni attribuiti al Preda. Siano pure *pochi* i ritratti da lui firmati, avremo sempre una condizione di cose meno povera ed indecisa, di quella costituita dall'*unico dipinto* firmato, sul quale sinora la critica serena, oggettiva, ha dovuto fare assegnamento.

Si comprenderà quindi la naturale aspettativa, per non dire impazienza del lettore, all'atto di sfogliare le pagine arricchite da una ventina di illustrazioni riproducenti dipinti e disegni presentati come opere di Ambrogio Preda, coll'appendice dell'illustrazione di altri dipinti ammessi in via dubitativa, o come maniera del pittore: e si dovrà comprendere altresì la delusione derivante dalla immediata constatazione che nessuna di quelle opere reca la firma del Preda, ad eccezione del solito ritratto di Massimiliano. Non essendo ammissibile che lo scrittore particolarmente interessato a mettere in piena evidenza questo artista, abbia tralasciato di riprodurre opere attribuibili a lui, e tanto meno opere firmate — mentre nel caso dell'impossibilità materiale di presentarne la riproduzione, egli non avrebbe tralasciato l'accenno e la trascrizione della firma — si deve concludere che la documentazione del valore intrinseco del pittore rimane tuttora affidata all'unico ritratto di Vienna, dal Preda firmato.

Ad attenuare lo stridente contrasto fra questa circostanza di fatto, e la frase « men che pochi ritratti suoi firmati » potrebbe taluno obbiettare come un altro ritratto esista, firmato Preda, vale a dire quello già menzionato nella Galleria Nazionale di Londra [**10**] datato 1494, e così descritto dal recente suo biografo: « Busto di giovane quasi di fronte, il « viso largo, incorniciato da un'ampia chioma biondo-cenere, un berretto « a calotta calcato sulla testa, e la destra appoggiata a un davanzale di « marmo con un rotolino fra le dita, sul quale è scritto 1494 ANO 20 AMR « a lettere intrecciate, che si può leggere AM PR inizio del nome del « pittore ». La lettura delle lettere intrecciate è però incerta per sè stessa, il monogramma prestandosi a decifrare, non solo AM PR, ma per altri anche un E e un L, invece del P; lettere le quali, a dire il vero, si prestano ad una varietà di nomi, risultando quindi discutibile la interpretazione del monogramma in favore di Ambrogio Preda; quand'anche si voglia passare sopra tale dubbio, la circostanza del non essere di profilo questo ritratto, per modo da non potervi ravvisare le note più caratteristiche del Morelli, obbliga a concludere che, quarant'anni dopo l'assunzione del Preda a pittore degno della paternità di opere attribuite a Leonardo, un solo dipinto si conosca di lui, colla genuina sua firma, il quale rappresenti un sicuro riferimento per accertare oggettiva-

mente e serenamente il valore artistico di Ambrogio Preda. Alla quale opera genuina, oggi si può soltanto aggiungere la di lui collaborazione con Leonardo nell'ancona per la Cappella della Concezione in S. Francesco di Milano: collaborazione che attende ancora di essere precisata

Sigla nel ritratto, già collezione Archinti,
ora nella *National Gallery* [**10**]
interpretata come firma di *Ambrogio Preda.*

in base alla scrupolosa e sincera interpretazione dei documenti che alla medesima si riferiscono, come vedremo nei seguenti Capitoli VII, VIII, IX, dedicati a questa celebre composizione.

Fin d'ora interesserà di ricordare come tale collaborazione risulti dall'atto notarile in data 25 aprile 1483, relativo al contratto stipulato dalla Confraternita della Concezione, con Leonardo e i fratelli Ambrogio ed Evangelista Preda: il quale contratto, firmato dalle parti, accerta come nell'aprile di quell'anno, Leonardo fosse a Milano, contrariamente all'asserto imperativo del Morelli, a sostegno della sua tesi: « Leonardo non può esser giunto nella capitale lombarda *prima dell'anno 1485,* (il corsivo è suo) e non come afferma l'Amoretti, già nel 1483 ». Se avesse detto semplicemente che nessun documento, al tempo suo, comprovava la presenza di Leonardo in Milano prima del 1485, anzi prima del 1487, il Morelli sarebbe stato esatto, e prudente ad un tempo.

Ed ora, riservandoci di trattare, a suo tempo, di questa collaborazione con Leonardo, altro non rimane che riassumere le notizie che sul conto del Preda si ebbero a rintracciare in questi ultimi anni.

*

L'albero genealogico, composto col concorso dell'egregio Ing. Emilio Motta — che il lettore trova alla fine del Capitolo — contribuirà a chiarire le condizioni di famiglia del pittore Preda, ed a rettificare automaticamente le varie inesattezze che, per insufficienti indizi, sono incorse nel menzionare la di lui parentela.

L'attribuzione, piuttosto incerta, al Preda di alcune miniature in un officiolo di Vitaliano Borromeo, farebbe risalire al 1472 la prima menzione del pittore: in modo più sicuro egli si presenta nel 1479 in Milano, come addetto ai lavori della zecca, assieme al fratello Bernardino; nel 1482 è detto *depintore* di Lodovico Sforza, in base al citato documento di Modena: l'anno dopo, egli assume, col fratello Evangelista, il lavoro di dipingere e dorare la cornice dell'ancona nella Cappella della Concezione, mentre la tavola centrale era tassativamente affidata a Leonardo.

Pure ammettendo quanto si volle asserire, che il Preda fosse pittore particolarmente in voga presso la Corte sforzesca, nelle circostanze non infrequenti di dover fare qualche invio di ritratti di famiglia — come prima di lui si ricorreva a Zanetto Bugati — si deve considerare tale mansione alla stregua dell'odierna fotografia, alla quale si ricorre per avere il ritratto materiale di una persona, senza che per questo risulti menomata la importanza del ritratto dipinto da un maestro, nel quale si aggiunge la somiglianza morale a quella materiale. Dagli stessi documenti recentemente rintracciati, riguardanti Ambrogio Preda, s'intravvede tale còmpito occasionale di fissare il profilo di persone della famiglia sforzesca; nel 1492 il Preda traccia un « *disegno de carbone* » destinato al Duca di Sassonia che desiderava, assieme alle notizie sulla dote, il ritratto di Bianca Maria Sforza, allora in età da marito: le notizie e il profilo avendo prodotto buona impressione, il messo del Duca di Sassonia ritornava a Milano per più precise informazioni, e per avere dallo stesso pittore « *uno retracto colorito* » della Sforza. In una precedente pratica del Moro per maritare la stessa nipote, era stata inviata al Re di Scozia la immagine « retracto dal naturale » e non abbiamo alcuna difficoltà ad ammettere che anche questo documento iconografico fosse opera del Preda. Nel 1493 il Preda accompagnava questa *fiancée universelle* ad Innsbruck, recando in una cassa certi

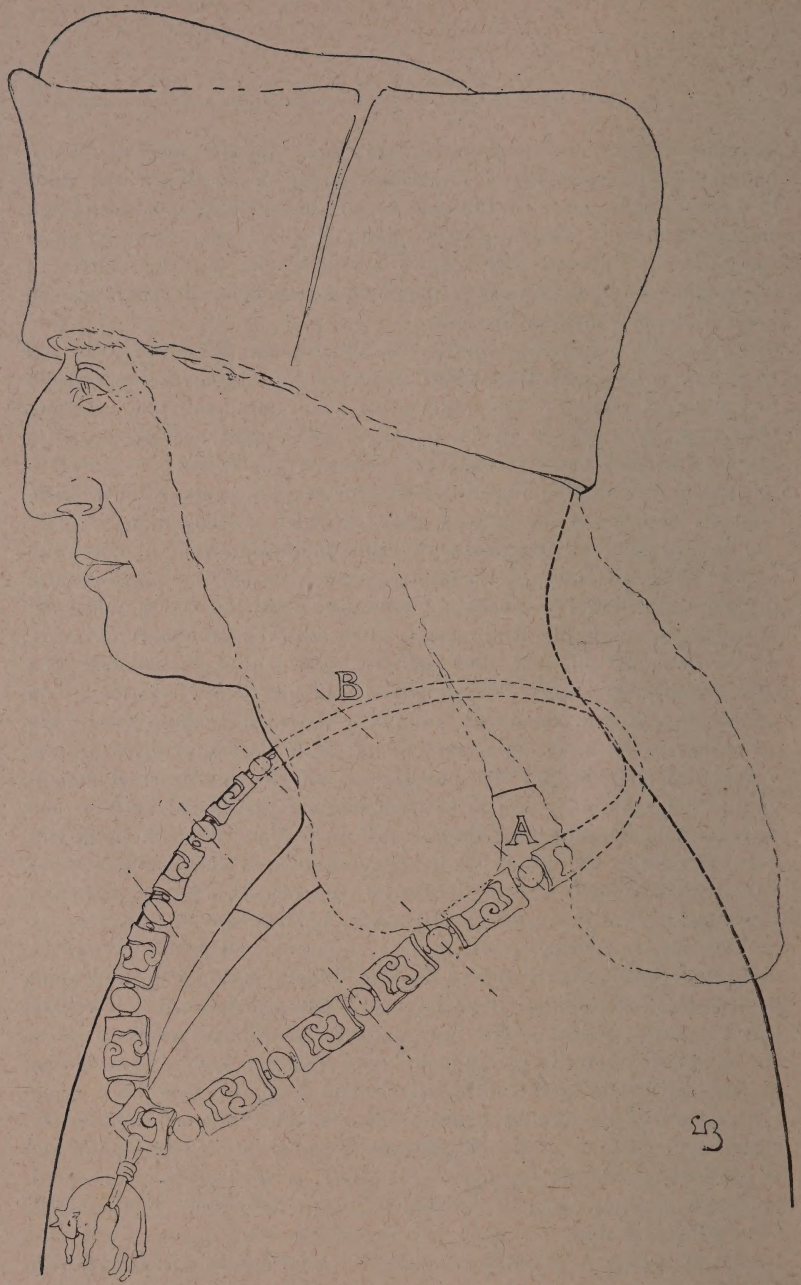
disegni e una « maestà » che si può credere fosse il ritratto del Moro, mostrato dallo stesso Preda alla Corte radunata ad Innsbruck; dove in due ore, egli fece il ritratto della Duchessa Caterina, moglie di Sigismondo conte del Tirolo, poscia quello di « una sua damisela de le più belle che l'avesse », da spedire a Milano, per Beatrice d'Este; il che riconferma il carattere occasionale di questi lavori iconografici, dei quali il Preda veniva richiesto.

Tutto ciò concorre a limitare la importanza del pittore, che già nove anni prima aveva associato, in un contratto, il suo nome a quello di Leonardo, come vi concorre l'unica sua opera accertata, eseguita nove anni più tardi: la quale, per la stessa importanza del soggetto raffigurato, deve essere considerata come la manifestazione più completa del suo valore, dalla critica odierna troppo esaltata, od eccessivamente deprezzata, secondo le esigenze della tesi sostenuta.

Infatti, mentre i seguaci del Morelli non trascurarono di mettere in pieno valore il ritratto di Massimiliano, come prova singolare dell'arte di Ambrogio Preda, destinata a corroborare l'attribuzione a questi del Ritratto femminile dell'Ambrosiana, altri scrittori si adoperarono invece a svalutare quel dipinto: basti riportare questo giudizio, dedicato alla tesi di dimostrare come il Preda, tosto che si trovò abbandonato da Leonardo, divenne mediocre pittore: « Come sia caduto Ambrogio « Preda, quando non ebbe più davanti a sè l'esempio vivo di Leo- « nardo, ci è dimostrato dal poverissimo ritratto di Massimiliano di- « pinto nel 1502: di stucco è la testa piatta, coperta dal berretto che « svapora nel fondo scuro: intozzato e maltagliato il busto pomposa- « mente adorno del toson d'oro: a geroglifici, le rughe che solcano « il volto: cadono in grosse striscie i ruvidi capelli, e la maschera dal « naso gibboso fissa avanti a sè il vacuo sguardo sorridente ».

Si sente in questa descrizione, la intenzione ed anche l'enfasi di dirne male, pur non arrivando a rilevare il difetto sostanziale, sufficiente per sè stesso a svalutare il Preda come pittore degno di collaborare con Leonardo: poichè, non è critica il dire che il busto « maltagliato » sia pomposamente adorno del toson d'oro, mentre sarebbe stata critica positiva il rilevare la infantilità del disegno di questo toson d'oro, e più ancora l'errore madornale di prospettiva nel giro del medesimo: deficienza che era tanto più opportuno di rilevare, col mettere a raffronto la esecuzione stentata di questo particolare, e quella della collana di perle che adorna, con tanta grazia, il ritratto femminile dell'Ambrosiana [**8** A e **8** B].

Se si avesse a projettare su di uno schermo l'ingrandimento di



Schema del ritratto di Massimiliano, per rilevare l'errore di prospettiva nel disegno del Toson d'oro.

A spalla sinistra — B spalla destra

Vedere [8 A] per l'esecuzione del Tosone.

questi due particolari decorativi, sono persuaso che anche un ragazzo non stenterebbe a distinguere, fra le due immagini, quella dovuta ad un artista, e quella del mestierante che si è dimostrato tanto incapace di giovarsi dell'esempio di Leonardo. Anche ammettendo che la partenza di questi da Milano abbia potuto riescire dannosa per la riputazione del Preda, non si può immaginare che il pittore, capace di dipingere il ritratto dell'Ambrosiana, possa essere caduto così in basso « quando non ebbe più davanti a sè l'esempio vivo di Leonardo », da mostrarsi tanto infantile nell'eseguire un particolare di non lieve importanza, quale era il collare del toson d'oro nel ritratto imperiale, dall'artista eccezionalmente firmato e datato [8 B].

*

Dobbiamo, dopo tale digressione, ritornare alle vicende di questo Preda, quali hanno potuto essere ricostituite in questi ultimi decenni, in base a documenti esistenti nell'Archivio di Stato di Milano. Nel 1494 il Preda, assieme a due soci, era autorizzato dal Moro a recarsi presso Massimiliano I, desiderando questi di avere artefici per disegnare ed intagliare i conî delle nuove monete, che intendeva battere: al quale incarico potrebbe riferirsi il disegno, già attribuito a Leonardo da Vinci, ora erroneamente assegnato a Gian Marco Cavalli, nella Raccolta Veneta di disegni, di cui parleremo nel Capitolo IX. Quattro anni dopo, lo stesso Preda, assistito dal fratello Bernardino, assumeva l'incarico di provvedere la Corte di Massimiliano I di una serie di sei arazzi, per il prezzo di mille fiorini di Reno, l'Ambrogio Preda trovandosi, per contratto 19 giugno 1498 « obligato con la persona sua per il tempo doverà a fare la dita opera, fare li disegni a luy possibili »: l'esecuzione diede luogo a contestazioni colle persone intermediarie nel contratto, e da una transazione avvenuta nel 1501 risulta che i fratelli Preda ebbero ad eseguire « due petie veluti nigri a recamo » e una « coperta raxi nigri a recamo ». Così nell'agosto di quell'anno Massimiliano I scriveva a Santo Brasca — fratello di Erasmo, il noto ambasciatore milanese e consigliere imperiale — garantendo il pagamento dei ducati 1000, reclamati dal Preda. Altre notizie non si hanno sul conto del Preda, dopo quella relativa ad una commissione di abiti, per la quale *ain maler von maylannd genannt maister Ambrosy*, veniva nell'ottobre 1506 invitato alla Corte di Massimiliano.

Da questo complesso di notizie, per quanto scarse, una deduzione è lecita, ed è quella di una certa adattabilità dell'Ambrogio Preda ad assumere svariati lavori, relativi alla esecuzione di monete, arazzi, abiti,

ricami: il Preda quindi, anzi che pittore nel senso normale della parola — quale si conviene agli artisti del suo tempo, come il Boltraffio, Cesare da Sesto, A. Solario, per restare nell'immediata cerchia vinciana, alla quale lo si vorrebbe aggregare — si presenta come imprenditore di opere d'arte: al quale singolare aspetto di artefice, abitualmente impegnato in commissioni attinenti a svariati prodotti d'arte, anzichè all'esercizio continuato della pittura, come vediamo nei *magistri* inscritti al tempo suo nella Università dei pittori, si accorda il documento che possiamo aggiungere a quelli ritrovati in quest'ultimo trentennio: trattasi di una deposizione fatta con giuramento dal Preda, relativa ad una contestazione sua con un argentiere, quasi suo omonimo, Ambrogio de Petra, o Pietra, dalla quale risulterebbero queste circostanze: il Giov. Ambrogio Preda — detto ripetutamente nel documento *dominus*, non *magister* — era entrato nel 1500 nella bottega del Pietra, in contrada dei Fabbri, dove lavorava certo Francesco Castiglioni, affidando a questi la commissione di « *quoddam laborerium argenteum supradoratum admodum unius rose* ». Trascorso un anno, e il lavoro essendo stato pagato solo in parte, il Preda risultava debitore di lire 180 soldi 10 imp.: citato dal Pietra, in data 24 maggio 1501, egli aveva dichiarato di avere soddisfatto direttamente il suo debito al Castiglioni, concludendo che a lui dovesse il Pietra rivolgere il suo reclamo.

Da questo incidente, per quanto secondario, non solo risulta confermato per il Preda il succitato aspetto di intermediario, ma se teniamo presenti le contestazioni per la « Vergine delle Roccie » e quelle per la commissione degli arazzi alla Corte di Massimiliano, si delinea altresì una tendenza del Preda a trovarsi coinvolto in cause legali di interesse: tanto che vien fatto di pensare che lo stesso eccezionale protrarsi della causa per la « Vergine delle Roccie » come vedremo nel Capitolo settimo, si possa ragionevolmente addebitare al Preda, anzichè alla natura di Leonardo, che si mostrò sempre superiore a materiali questioni d'interesse.

Riassumendo, in merito a questo Ambrogio Preda, di cui già si è visto, e si vedrà sempre più, nel sèguito di questo volume, la facilità colla quale egli vada diventando il rilevatario di dipinti e disegni sottratti a Leonardo, si dovranno tenere presenti, come elementi di fatto e quindi di giudizio, le seguenti circostanze:

1° Giov. Ambrogio Preda, chiamato *depintore* nel documento 1482 che costituì il punto di partenza per farne il « ritrattista favorito » della Corte Ducale, non figura mai col nome di *magister*, che contraddistingue i pittori del suo tempo.

2° L'unica opera accertata come sua, è il ritratto di Massimiliano Imperatore, dell'anno 1502, opera debole di disegno, di colore, neppure degna di un miniatore, come risulta dal particolare del toson d'oro e dall'errore prospettico del medesimo [**5** e **8** B, e pag. 42].

3° Il ritratto di facciata, colla data 1492, e le lettere intrecciate che si vollero interpretare come il monogramma del Preda [**10**, e pag. 39], non può essere assegnato a questo artista colla sicurezza in base alla quale l'attribuzione stessa viene utilizzata per comporre la *maniera* dell'artista e per basarvi il riconoscimento delle numerose opere che a lui si assegnano.

4° Nessun disegno si conosce del Preda: cosicchè di fronte alla facile attribuzione, a lui fatta, di molti disegni, vari dei quali vennero e sono riconosciuti di Leonardo, è lecito ritorcere la domanda che il più genuino discepolo del Morelli mosse, in un caso analogo di attribuzioni di disegni ad un altro artista « vorremmo sapere se esista qualche disegno autentico, da potersi prendere in considerazione ». Il solo disegno che potrebbe per il Preda prendersi in considerazione, è quello dell'Accademia di Venezia [**38** e pag. 33], disegno dal quale non risulta una indicazione di merito intrinseco, che consenti di accomunarlo coi molti disegni di non comune valore, che al Preda gratuitamente si assegnano.

5° Infine è lecito domandare in qual modo si possa, semplicemente in base al contratto aprile 1483 per la *Vergine delle Roccie*, stabilire una permanente e necessaria comunanza di rapporti e di vita fra il Preda e Leonardo durante un ventennio circa, senza tener conto dei rapporti più evidenti ed effettivi che il Maestro ebbe con altri allievi suoi, *magistri*, da lui ricordati, le di cui opere testimoniano di una comunione spirituale, che nel Preda, nemmeno i suoi più audaci sostenitori, si sentono in grado, come vedremo, di riconoscere.

LEONARDO PREDA morto verso il 1466
in Milano, nella parr. di S. Vincenzo in Prato
mar.
1 *Margherita Giussani*
2 *Margherita de Millio*
3 *Catterina Corio*

- 1 ALOISIO — Figura defunto già nel 1506 mar.
  - SUSANNA — Figura nel 1506 (rog. 18 agosto 1506 not. Pier Martire Pusterla) come vedova del qd.m domino Bernardino Litta, nella parr. di S. Vincenzo in Prato.
- 1 EVANGELISTA — pittore maritato a Maddalena de Millio Suo testamento 20 dic. 1490 (rog. not. Gio. Pietro Porro)
  - LEONARDO — (atto 1506 13 febb. rog. P. M. Martire Pusterla).
- 1 CRISTOFORO — n. tra 1440 e 1445 sordo-muto miniatore
- 2 GIOV. FRANCESCO — « rev. d. decretorum doctor » morto 1486
- 3 BERNARDINO — zecchiere arazziere Suo testamento 28 ottobre 1509 (rog. not. Pier Martire Pusterla).
  - ANT. MARIA
  - GIOV. FRANCESCO
  - LUCIA — (legato L. 2000 imp.) per dote
  - BATTISTA
  - PIETRO MARTIRE
- 3 GIOV. AMBROGIO — n. verso il 1452 pittore maritato a Clara de Castegnolo, « filia Antonii » (da testam. di Paolo de Castegnolo, fratello di Clara, 8 nov. 1501 Rog. Simone Sovico).

Il sepolcro della famiglia Preda era in S. Maria delle Grazie: l'iscrizione è riferita dall'Allegranza (*De sepulcris christ.*) p. 137:

SEPVL. D. EVANGELISTÆ ET FRATVM DE PREDIS
ET HEREDVM EIVS DIE VIII IANVARII 1491.

CAPITOLO QUARTO

LE PERIPEZIE DEL « MUSICISTA ».

« *L'art de regarder les tableaux* » è il titolo suggestivo e promettente di un libro, dedicato da uno scrittore francese alla rassegna di un gruppo di dipinti fra i più noti; promettente forse più di quanto mantenga, lasciando il titolo supporre che lo scrittore voglia iniziare i lettori alla comprensione dell'arte, col suggerire loro le modalità e cautele che possono servire di guida nel guardare i dipinti. Ricorderò a questo proposito, le bizzarre osservazioni che molti anni or sono, trovandomi al *Louvre,* ebbi a raccogliere da uno appassionato ed originale frequentatore di quel Museo: poichè, avendogli richiamato il noto assioma di uno spregiudicato in arte, secondo il quale ai quadri tocca la disgraziata sorte di udire il maggior numero di spropositi, quegli mi obbiettava: Non dobbiamo di ciò fare le meraviglie: provate a sostare in questo angolo del *Salon Carré*, durante un'ora di discreto concorso di visitatori, col proposito di fare un poco di statistica del pubblico che sfila davanti le sbarre in ferro, destinate a trattenerlo a debita distanza dai capolavori: e se concentrerete l'attenzione su di una delle opere esposte, voi potrete arrivare a questa constatazione: esservi una media di tempo dedicato alle opere d'arte, la quale — salvo qualche rara eccezione — si può calcolare a pochi minuti secondi. Quando, davanti ad un quadro, venga sorpassato il minuto primo, noi potremo trovarne la ragione, generalmente estrinseca all'interesse ed al valore del quadro: si tratta di qualche singolarità, per non dire eccentricità del soggetto, che provoca il bisogno di una osservazione, destinata ad accrescere il succitato patrimonio di spropositi inflitti alle opere d'arte; oppure si tratta del nome dell'autore, la di cui notorietà rende doveroso, per il riguardante, l'omaggio di un supplemento di alcuni minuti secondi di sosta davanti al quadro, come l'asterisco che

nelle guide è il contagoccie per l'ammirazione del pubblico. Naturalmente questa è la regola, che ammette le eccezioni: e vi potrà capitare, nelle giornate di minore concorso, di vedere un solitario rimanere appoggiato alla sbarra di ferro, con una immobilità di posa, che lascia supporre una profonda ed intima ammirazione del capolavoro, difeso da quel tratto di sbarra: ma dovremo diffidare anche di queste eccezioni. Ricordo — così continuava l'eccentrico frequentatore del *Louvre* — la curiosità destata in me alcuni anni or sono, da un giovane, il quale infallantemente si metteva dinnanzi alla *Sacra Famiglia* del Rembrandt, che allora si trovava esposta in quell'angolo del *Salon Carré*, opposto al nostro: se avveniva che i visitatori, richiamati dalla singolare sua immobilità, si soffermassero a lor volta davanti al piccolo capolavoro, il mio incognito cedeva a malincuore il posto, per fare un giro della Sala, pronto a ritornare al suo angolo, appena che la sbarra risultasse disponibile. — Sarà un critico d'arte, mi domandavo, oppure un fanatico di Rembrandt? Non potrebbe fors'anco essere un incisore, tutto assorto ad imprimere nella mente le più piccole sfumature del dipinto, per riportarle nel suo lavoro all'acquaforte? — Ebbene, venne il giorno in cui dovetti riconoscere la mia ingenuità, trovando la ragione di quella sua tenace ammirazione, tributata a Rembrandt, cessata d'un tratto coll'aprirsi della primavera: non avevo rilevato come, in corrispondenza di quel tratto di sbarra vi fosse, non solo la piccola *Sacra Famiglia*, ma una bocca di calorifero. Orbene, scartate queste eccezioni da valutare prudentemente, la conclusione è questa: che la media di osservazione dei quadri diremo scelti, usando una espressione alquanto commerciale — quali sono quelli del *Salon Carré* — non supera i dodici secondi per quadro; il che dà una permanenza media totale di undici minuti primi nella sala. Naturalmente, questa media discende in modo sensibile nella grande galleria attigua, e diminuisce in ragione diretta della tratta percorsa, come vediamo capitare alla comitiva in visita al *Louvre*, nel romanzo *Nanà*. E qui, il mio originale interlocutore riassumeva il risultato delle sue osservazioni, concludendo come, delle centinaia di persone che sfilano quotidianamente davanti ad un'opera d'arte con quelle medie di perditempo, una metà circa non sappia trattenersi dall'esprimere un giudizio, in quella forma che giustifica purtroppo il succitato assioma: e l'altra metà, se trattiene prudentemente la manifestazione del pensiero, non rinuncia per questo alla convinzione di avere *veduto* il quadro: tanto che, in qualsiasi circostanza della vita, nella quale il discorso potrà sul medesimo cadere, non esiterà a proclamarlo. Dopo di che, il mio interlocutore accennava a vo-

lermi parlare della benemerenza di coloro che, arrivati sulla soglia del *Salon Carré*, dopo di avere ammirato i diamanti della Corona, nella *Galerie d'Apollon*, provano una certa timidezza, che li dissuade dal mettere alla prova, o tradire la loro ignoranza, e li fa retrocedere; ma qui dobbiamo a nostra volta abbandonare una tesi, che si discosta troppo dal nostro assunto, accontentandoci di spremere dalle osservazioni paradossali, questa pratica conclusione: che, per comprendere un'opera d'arte non basta averla veduta più o meno di sfuggita, come è il caso comune: dobbiamo osservarla a lungo, raccogliere tutti gli elementi di fatto che alla medesima si riferiscono, riguardanti la sua origine, la sua storia, le vicende attraversate: impresa non facile, da compiere con animo sereno, spoglio da preconcetti, con modesta fiducia nel nostro ingegno e nelle nostre attitudini, con volonterosa disposizione a riconoscere gli inganni del nostro occhio, le deviazioni della nostra mente. E sono appunto queste le doti che costituiscono ciò che si può efficacemente riassumere nella frase: *l'art de regarder les tableaux*.

★

Volendo fare una applicazione pratica del modo di considerare un dipinto, dal complesso punto di vista del suo valore intrinseco, della sua storia e delle sue vicende, per cui si possa ragionevolmente dire di conoscerlo, e volendo rimanere sempre nel campo delle opere vinciane, porteremo la nostra attenzione sul *Ritratto virile* dell'Ambrosiana, che da qualche anno, per le ragioni di cui si dirà più innanzi, si designa col titolo «Il Musicista» [**11** e **12**]. Quale lo ricordo, nelle ormai remote visite all'Ambrosiana della mia adolescenza, il ritratto — esposto accanto all'altro femminile, e come questo attribuito a Leonardo — recava il nome del soggetto « Lodovico il Moro »: la quale designazione gli dovette derivare dal fatto di trovarsi esposto accanto al Ritratto femminile, questo essendo entrato all'Ambrosiana nel 1618, colla indicazione inventariale: *Ritratto d'una Duchessa di Milano, di mano di Leonardo:* quello più tardi coll'indicazione inventariale dell'anno 1684 « *un mezzo ritratto d'un Duca di Milano, con un berrettino rosso, di mano del Luino* ». Le dimensioni essendo approssimativamente eguali, dovette sembrar naturale di completare la correlazione dei due dipinti col ravvisarvi i conjugi Lodovico il Moro e Beatrice d'Este.

A questo riguardo, il Morelli, senza curarsi di accertare la origine di tale correlazione, ebbe a scrivere: « Che i due ritratti dell'Ambro-« siana, sino dai tempi del Cardinal Federigo Borromeo passassero

« per opere di Leonardo, non è cosa da recar meraviglia, poichè la « critica artistica, come in generale ogni critica, giaceva ancora nel « più profondo sonno, ed ogni quadro che avesse il più leggero indizio « leonardesco, veniva naturalmente attribuito al maestro in persona »: colle quali parole egli avvolgeva in un biasimo generale la coltura di un periodo, al quale si crede, col nome di « Seicento » di potere senz'altro attribuire il « profondo sonno » di un decadimento, che gli studiosi sereni ed imparziali non ritengono si debba infliggere colla facile sicurezza del Morelli; al quale si potrebbe ritorcere la obbiezione, osservando come « ogni quadro ed ogni disegno, il quale avesse, a suo avviso, il più leggero indizio di G. Ambrogio Preda, venne naturalmente attribuito al pittore in persona ». Ha ragione il Morelli di osservare, dopo di ciò, essere « incomprensibile che a Milano si siano « voluti vedere in queste immagini i tratti del Moro e di sua moglie, « mentre questi si potevano vedere a dozzine scolpiti e dipinti, in città « e in campagna, in chiese e in case private »: incomprensibile nei riguardi del Moro, dal tipo costante, caratteristico e così personale, non altrettanto nei riguardi di Beatrice d'Este, la iconografia della quale, abbracciante meno di un decennio, non è risultata sufficiente per lasciarci un tipo che acconsenti di identificarla con sicurezza. Ma può, con altrettanta ragione aggiungere il Morelli ironicamente, che la « cara « tradizione ci trasmise questi battesimi inconsiderati, dai più eminenti « critici d'arte accettati ad occhi chiusi » quando di questi battesimi egli si permise, per conto suo, e senza la « cara tradizione » di lasciarci qualche esempio non meno inconsiderato? Tale è il caso di un ritratto nella Galleria di Bergamo, dal Morelli ammesso come Massimiliano Sforza, senza alcuna documentazione iconografica: tale è l'altro del ritratto di proprietà Porro, riconosciuto non meno superficialmente come Gian Galeazzo Sforza. La quale facilità di riconoscimenti iconografici, non solo affatto estranei alla « cara tradizione » ma sprovvisti di prove, si deve tanto più deplorare, dopo che la fotografia e le riproduzioni d'ogni genere hanno reso agevoli e più sicure le ricerche, i raffronti. Nè l'Amoretti, nè il Lanzi, per l'epoca nella quale vissero, nè il Rumohr, nè il Mündler per il centro dei loro studi, ebbero la comodità di vedere le dozzine di ritratti di Lodovico il Moro e di Beatrice, che il Morelli segnala sparse in Milano e dintorni — e veramente di Beatrice non sono così numerosi i ritratti — cosicchè questi critici d'arte, dal Morelli incriminati, sono più scusabili di quanto lo sia il Morelli, per avere portato nel campo degli studi, che egli aveva l'aria di voler risanare, nuovi germi di errori e di confusioni iconografiche.

★

Ritorniamo al nostro *Ritratto virile*, entrato nella Pinacoteca Ambrosiana nella seconda metà del seicento, colla qualifica di « mano del Luino », la quale ci indurrebbe a ritenere che il dipinto provenisse dalla collezione di Gaspare Mola, incisore della Zecca di Roma, avendo questi, col primo suo testamento del 1630, lasciato all'Ospedale di S. Carlo al Corso le sue pitture, e figurando nell'inventario delle medesime, steso nel 1640, assieme ad un quadro grande di una madonna col figlio in braccio, di Leonardo da Vinci, « la testa di Bernardino Luino con cornice nera ». I rapporti che dovettero continuare, anche dopo la morte del Card. Federico, fra l'Ambrosiana e la Chiesa dedicata in Roma al grande Borromeo, potrebbero spiegare il passaggio all'Ambrosiana di quei dipinti della eredità Mola, che potevano maggiormente essere desiderati ed accetti a Milano.

Ciò che rimane significativo ad ogni modo, è che sullo stesso inventario del 1684, la menzione « di mano del Luino » venne da tempo sostituita con quella « di mano di Leonardo » : ed è solo un secolo più tardi, in un inventario steso poco dopo l'asportazione dall'Ambrosiana delle opere ritenute di maggior pregio, spedite a Parigi nel 1796, che il *Ritratto virile* viene menzionato « di Scuola del Luini ».

Come si vede, l'attribuzione a Leonardo non risale al Card. Federico Borromeo, ma deriva da un giudizio di merito formulato dopo il 1684, destinato ancora a riprendere più tardi il sopravvento su quello favorevole al Luini ; e non a torto, risultando abbastanza immediata la impressione dell'arte leonardesca, prevalente sulle affinità che con questa mantiene l'arte del Luini.

I dati relativi al dipinto *Ritratto virile* si limitavano, ancora pochi anni or sono, a queste scarse notizie; e sebbene fosse stata abbandonata la designazione di Lodovico il Moro, non risultava affatto compromessa l'attribuzione a Leonardo, sino al giorno in cui il Morelli, dopo di avere con tutta sicurezza (Was ich behaupte und woraus, ich Nachdruck lege ist) proclamato che il Ritratto femminile « non può « essere di Leonardo ma opera di Ambrogio Preda » volle aggiungere; « Quanto all'altro *Ritratto virile*, non finito, pure dell'Ambrosiana, « esso è, nel parer mio, il ritratto di un ignoto, e non ha nulla a che « fare con Ambrogio Preda, e molto meno con Leonardo da Vinci: « potrebbe, credo, appartenere allo stesso scolaro od imitatore di Leo- « nardo, che ha fatto la copia della *Vergine delle Roccie*, alla National « Gallery, e i due angeli relativi » [**21** e **22** - **27** e **28**].

Non è nostra intenzione di addebitare al Morelli le conseguenze del non avere conosciuto i già citati documenti relativi alla « Vergine delle Roccie » menzionanti il Preda come socio di Leonardo nel lavoro complessivo dell'ancona, documenti rintracciati dopo la di lui morte: ma non possiamo a meno di rilevare la contraddizione che nel suo giudizio risulta, dal riconoscere il *Ritratto virile* dell'Ambrosiana come opera probabile del copista della « Vergine delle Roccie » di Londra, escludendo in pari tempo che il medesimo ritratto sia del Preda, che sarebbe il copista stesso. Siamo di fronte ad un altro caso tipico delle contraddizioni e dei controsensi, derivanti dal metodo morelliano d raggruppare le opere d'arte, in base ad indizi troppo scarsi per autorizzare le affrettate conclusioni.

Un argomento — se pure la parola è adatta al caso — per sostenere che il *Ritratto virile* dell'Ambrosiana non sia di Leonardo, viene esposto dal Morelli mediante l'invito, rivolto ai suoi « onorevoli let- « tori, di confrontare la tecnica di questo ritratto non finito dell'Am- « brosiana, colla tecnica del pure non finito *San Gerolamo* del Vati- « cano, e colla tecnica dell'*Adorazione dei pastori* degli Uffizi. Io « credo ch'essi ben presto verrebbero con noi d'accordo, essere impos- « sibile che l'autore del ritratto dell'Ambrosiana, sia anche l'autore « degli altri due quadri non finiti ». Ancora una volta, il Morelli, anzichè affrontare un giudizio di merito, ricorre al comodo procedimento di invocare un più o meno ipotetico raffronto, al solo scopo di anticipare, precipitare la convinzione ch'egli ha, che tutti sarebbero d'accordo con lui: in questo caso il procedimento è aggravato in modo singolare, dalle condizioni rispettive delle opere che si vogliono mettere a raffronto. Il *non finito* del *Ritratto virile*, non ha niente a che fare col *non finito* del *S. Gerolamo* e dell'*Adorazione* [**41** e **42**] ed è assurdo il basare un giudizio sul raffronto di così diverse condizioni. Infatti, il ritratto si potrebbe anche considerare finito, la parte rimasta completa limitandosi alla fascia dell'abbigliamento, alla quale manca la guarnizione del pelo, o il ricamo che dovrebbe adornarla: la figura invece è finita nei suoi più minuti particolari, potendo gli occhi, i capelli, la bocca sopportare il più attento esame, anche colla lente, senza rivelare alcuna incertezza, o deficienza di esecuzione. Al contrario, le due altre opere sono da riguardare, anzichè *non finite*, semplicemente *abbozzate*, senza una vera preparazione di colore, senza un accenno di modellatura: di modo che, il voler ritenere impossibile che quelle opere siano dello stesso autore, corrisponde al volere escludere che due edifici architettati da una medesima mente, possano essere di un mede-

simo autore, semplicemente per il fatto che l'uno si considera non finito, mancando la verniciatura delle inferriate, e l'altro si giudica non finito, trovandosi ancora allo stato rustico.

Ma si può forse asserire che il Morelli abbia osservato il *Ritratto virile* dell'Ambrosiana, con quelle cautele che lo stesso metodo suo avrebbe dovuto consigliargli? Come spiegare la circostanza di fatto che la sua attenzione non sia stata richiamata dalla visibile ridipintura della preziosa tavoletta, nell'angolo inferiore di destra, manomissione alla facile portata dell'osservatore? [**11**] Erano pure del tempo suo le fotografie, che mettevano ed ancora oggi mettono in evidenza, sotto quella ridipintura, l'accenno ad una mano reggente qualche oggetto: circostanza abbastanza singolare, che pur doveva stimolare nel critico una ben giustificata curiosità.

Ma per il Morelli, un dipinto era anzitutto la occasione, o il pretesto per formulare un giudizio, espresso il quale, veniva a mancare la necessità od anche la opportunità di fare delle indagini che potevano compromettere il giudizio dato: egli si metteva davanti ad un dipinto, come dinnanzi ad uno specchio, per vedervi riflessi i preconcetti della mente, collo stesso risultato di chi, guardandosi nello specchio per ammirarsi, non si accorge, o non fa caso, se lo specchio sia sfregiato e rotto in un angolo.

★

Il riordinamento nelle collezioni d'arte dell'Ambrosiana, avviato verso il 1904, offriva la occasione di esaminare più minutamente il *Ritratto virile*, in relazione all'accennata ridipintura in uno degli angoli inferiori: la ipotesi abbastanza spontanea, che quel busto virile fosse la residua parte di una tavola di maggiori dimensioni, comprendente la intera figura, della quale, per essere rimasto incompiuto il dipinto, fosse sembrato conveniente di conservar solo la parte superiore, sopprimendovi ad un tempo i particolari frammentari, era avvalorata dalla stessa circostanza del mancato finimento nella guarnizione dell'abito. A tale ipotesi però si opponeva la eccezionale esilità della tavola, di soli cinque millimetri di spessore, la quale non presenta nemmeno, nella parte posteriore, quei rinforzi che nelle tavole dipinte di discrete dimensioni, sono destinate ad impedire le deformazioni ed a contrastare i fendimenti del legno: di modo che, si doveva riconoscere nelle attuali misure di cent. 30 in larghezza, per cent. 45 in altezza, le dimensioni originarie del dipinto. Il citato rifacimento nella parte inferiore poteva riferirsi piuttosto alla intenzione di eliminare qualche

particolare secondario deteriorato, oppure ritenuto inutile od incomodo per la interpretazione data al soggetto raffigurato. L'obbiettivo fotografico arrivava come si disse, a precisare, diremo meglio a scovare, ciò che ad occhio nudo si intravvedeva appena, per modo da riconoscere sotto la ridipintura nera, in corrispondenza dell'abito, e di terra-gialla in corrispondenza della fascia incompiuta, la mano destra reggente un foglio ripiegato. Poichè nei ritratti della stessa epoca si presenta di frequente il caso che il personaggio abbia in mano un foglietto in pergamena recante qualche scritto riferibile al soggetto, o all'autore del dipinto, era ben giustificato il desiderio di rimettere in luce quei particolari, tanto più che i ritocchi da togliere corrispondevano alla parte del dipinto mancante di finimento.

Il compianto Prof. Cavenaghi si accinse a tale operazione: e si può pensare quale fosse la gradita sorpresa nel vedere poco a poco riapparire sotto la ridipintura dell'abito, la mano destra con un foglio recante un nitido frammento di musica. Da quel giorno, il ritratto venne contraddistinto col titolo « Il Musicista » [**12**].

Ripulita la tavola dai ritocchi e dagli annerimenti della vernice, ripristinato il fondo originale, la figura si ripresentava nella sua insperata integrità, per modo da confortare sempre più gli studiosi a riconoscervi la mano del Maestro: la struttura caratteristica dell'orbita, la intensità dello sguardo, la indicazione della bocca, la modellatura del volto, la suprema eleganza e morbidezza della capigliatura, riapparsa nella forma originaria di ampia zazzera bionda, inanellata, tutto rievocava il nome di Leonardo: non altrimenti vediamo l'occhio e la bocca nell'Angelo di quella « Madonna delle Roccie » che a sua volta appartiene allo scorcio del secolo XV: non altrimenti vediamo trattata la capigliatura, non altrimenti si svolge la tecnica del chiaroscuro.

A quale epoca risalisse la soppressione di questo particolare della mano e del foglio di musica, sarebbe stato difficile di precisare, se la nota inventariale del 1684 non avesse autorizzato a concludere che a quel tempo già dovesse trovarsi effettuata: non si può, infatti, ammettere che la persona di un Duca di Milano abbia potuto esser riconosciuta in una figura reggente una pagina di musica. Si deve quindi pensare che quella mutilazione abbia avuto lo scopo — all'atto in cui il dipinto entrava a far parte dell'Ambrosiana, fra il 1625 e il 1684 — di armonizzare il dipinto coll'altro ritratto femminile, per rendere così possibile la comune qualifica, come ritratti di un Duca e di una Duchessa di Milano.

Il ritrovamento, non solo eliminava in modo definitivo per il *Ri-*

tratto virile il nome di Lodovico il Moro, ma sfatava al tempo stesso i successivi recenti riconoscimenti, estranei alla « cara tradizione » non meno inconsiderati di quelli che il Morelli volle dileggiare: infatti un critico francese aveva riconosciuto nel *Ritratto virile* Roberto Sanseverino: uno scrittore tedesco aveva invece preferito di ravvisarvi Galeazzo Sanseverino: toccava ad un brandello di musica di rimettere in questione il soggetto raffigurato.

*

Chi, per il fatto di avere assistito allo scoprimento di questi particolari decisivi per la ricerca del soggetto, ebbe per il primo a mettere innanzi una ipotesi, fu il Beltrami: « Al primo apparire di quel « nitido frammento di musica — egli scriveva all'indomani della sco- « perta — un nome si affacciò alla mente: *Franchino Gaffurio!* Non « era questi il celebrato maestro di Cappella al nostro Duomo, durante « gli ultimi decenni del secolo XV, ai quali si può far risalire il di- « pinto? Non fu egli maestro altresì della Cappella ducale, e non si « guadagnò, a tale titolo, gli elogi dei poeti alla Corte di Lodovico il « Moro? Pensando alle cariche coperte dal Gaffurio, agli onori conse- « guiti, non deve sembrare ardita la ipotesi che Leonardo abbia rite- « nuto degno del suo pennello il Musicista, già venuto in fama allor- « quando il pittore giunse a Milano: e non potremo fors'anco rievocare « l'episodio di Leonardo, cultore di musica, presentatosi alla Corte « sforzesca con una cetra d'argento, per concludere che fra Leonardo « e il Gaffurio non abbiano tardato le relazioni di amicizia? »

A questa ipotesi, per sè stessa spontanea, attendibile, il Beltrami aggiungeva quelle testimonianze di fatto che potevano confortarla, osservando come « quando si voglia identificare un ritratto, un ele- « mento si sovrappone a qualsiasi altra circostanza, e non potrebbe es- « sere trascurato, quello della età. Ora, l'atto di morte del Gaffurio, del « 1522, trovato di recente, attribuisce al defunto anni 80, cosicchè al- « l'arrivo di Leonardo in Milano verso il 1482, il Gaffurio doveva es- « sere sulla quarantina: il che non concorderebbe troppo coll'età appa- « rente del ritratto. Ma come altre volte ebbi ad osservare, la indica- « zione dell'atto di morte non è così esplicita, da escludere che, igno- « randosi la età precisa del defunto, sia stata sommariamente registrata « la età apparente, mediante quella indicazione generica di ottantenne, « che non esclude una età meno avanzata; la discordanza dell'età col « dipinto verrebbe quindi ad attenuarsi ».

« Fortunatamente, non manca l'attestazione precisa dell'età di Fran-

« chino Gaffurio, nel senso favorevole alla ipotesi formulata: poichè nel « codice in pergamena, miniato: *De Harmonia instrumentalis*, conser- « vato al Museo Civico di Lodi, alla fine della breve introduzione « *de* « *deffinitione musicæ instrumentalis* » lo stesso Gaffurio, dopo di aver « detto di sè stesso « *Franchinum presentim fore arbitror. Qui sibi mor-* « *tales studiis suis obnoxios reddere potuit* » aggiunge: « *Natus est die* « *Jovis quartodecimo Januarij hora duodecima Anno Millesimo quadrin-* « *gentessimo quinquagessimo Primo* ».

« Il Gaffurio era quindi di pochi mesi più vecchio di Leonardo da « Vinci, e il ritratto, dipinto nei primi tempi della dimora del pittore a « Milano, potrebbe raffigurare il musicista nel pieno vigore dell'età, « poco più che trentenne ».

« Lo stesso Codice « *De Harmonia* », dopo la surriferita indicazione « dell'età, reca una nota non priva di interesse per la ipotesi in esame: « poichè dice come il trattato di musica sia stato, nel marzo 1514, rive- « duto « *ab auctore in ædibus divi Marcellini Mediolani, cum jam Mu-* « *sicorum Choro majoris templi phonascus prefuisset annis triginta mense* « *uno diebus decem atque octo: cuius officium susceperat die 22 januarij* « *anno 1484* ». Il Gaffurio quindi a trentatre anni già sopraintendeva « alla Cappella musicale della Cattedrale di Milano, il che comprova la « notorietà di cui doveva godere, all'epoca in cui Leonardo venne a Mi- « lano, e la opportunità che non gli dovette mancare, di trovarsi con « questi in relazione ».

Abbiamo qui l'esempio di una ipotesi, non solo ragionevole per sè stessa, ma confortata nel modo più esplicito dalla corrispondenza fra l'età del Gaffurio, e quella apparente nel ritratto, il che riesce anche a vantaggio dell'attribuzione del dipinto a Leonardo. Ciò premesso, ascoltiamo il ragionamento svolto da un disfattista vinciano, a proposito del « Musicista » quale si legge nel volume da lui dedicato agli artisti lombardi alla Corte di Lodovico il Moro. « Che esso raffiguri veramente « — come si crede sicuro il Beltrami — il ritratto del famoso Franchino « Gaffurio, sol perchè tiene in mano un cartello con poche note musi- « cali, non par probabile »: nelle quali parole abbiamo già la prova di quella deformazione della verità, che è facile abitudine del nostro critico: giacchè il Beltrami, dopo di avere presentate le surriferite argomentazioni sulla età del Gaffuri, concluse « si potrà ancora discu- « tere se il musicista sia Franchino Gaffurio, anzichè qualche altro cul- « tore di musica alla Corte di Lodovico il Moro; ma fin d'ora si può « ritenere assodato come titolo del dipinto « *il Musicista di Leonardo* ». Lo scopo del critico nel gabellare ai lettori suoi il Beltrami come

sicuro della tesi favorevole al Gaffurio, è quello di mettere in evidenza, implicitamente, la propria superiorità nelle ricerche e nelle osservazioni, alterando le conclusioni degli avversari: in tal modo, all'atto stesso di presentare il Beltrami *sicuro* che il ritratto sia del Gaffurio, il critico fa sapere ai suoi lettori come « il Beltrami stesso conviene « che l'età del personaggio ritratto non concorda con quella del Gaffurio, « più che quarantenne (secondo il suo atto di morte) quando Leonardo « da Vinci venne a Milano ». Questa grossolana contraddizione che si attribuisce ad uno studioso che non appartiene al gruppo dei disfattisti, è ottenuta staccando dalle ricerche fatte dal Beltrami, la parte più sostanziale e decisiva, quale è la surriferita dichiarazione fatta dallo stesso Gaffurio, dell'anno, mese, giorno, ed ora altresì, di sua nascita: dichiarazione che ha servito appunto al Beltrami per attenuare il valore dell'attestazione generica di ottantenne nell'atto di morte: la quale non escluderebbe ad ogni modo una età meno avanzata, e precisamente quella di anni 72, risultante dalla dichiarazione dello stesso Gaffurio.

Compiuto il trucco, il critico non sente la coscienza abbastanza tranquilla, e dopo di avere accantonata in una nota la citazione troncata dal testo del Beltrami, aggiunge in via incidentale, che questi « preferisce credere all'attestazione del Gaffurio stesso, che si dice nato nel 1451 ». Tanto valeva esporre integralmente la conclusione del Beltrami, ed ammettere non già una *preferenza*, ma la assoluta attendibilità della attestazione dello stesso Gaffurio.

★

Il nostro critico, persuaso di avere con ciò compromessa la tesi del Gaffurio, seguendo lo stesso metodo col quale si potrebbe sorprendere Galileo in errore col riportare, di una sua dimostrazione matematica, soltanto la prima parte svolta *ab absurdo*, prosegue nel metodo sbrigativo delle ragioni altrui, osservando come il ritratto dell'Ambrosiana « non corrisponda con certi vecchi ritratti del musicista conser- « vati a Lodi, che esamineremo in un altro capitolo ». È lecito ravvisare, in queste parole, un impegno formale da mantenere: ma il critico, ormai abituato a fare assegnamento sulla credula contentabilità del pubblico, non si cura dell'impegno preso: infatti il lettore che non sia remissivo e voglia prendersi il disturbo di conoscere il promesso esame di questi ritratti in altro capitolo del volume, trova questo semplice accenno al Gaffurio, a proposito dei codici miniati nella Biblioteca di Lodi: « Alcune miniature hanno limitata importanza d'arte: in un

« esemplare della Armonia istrumentale di Franchino Gaffurio, qualche « figura qua e là — fra cui si suol cercare, per tradizione, quella del « famoso maestro di musica — presenta un tentativo di naturalismo, « e varie iniziali ornate di fiori a colori vivaci: ma il codice è già « del 1500 »: nient'altro.

Ne consegue che questo lettore, poco remissivo, deve concludere che lo stesso critico, il quale alla pag. 24 trova il *Ritratto virile* dell'Ambrosiana non corrispondente a certi vecchi ritratti del Gaffurio conservati a Lodi, afferma a pag. 200 che in qualche figura di un codice miniato a Lodi, si suol cercare per tradizione quella del Gaffurio. E qui il nostro disfattista si lascia cogliere ancora in fallo, giacchè nelle ricerche iconografiche, precedentemente fatte dal Beltrami, ed allegramente deformate o mutilate dal critico, già si poteva leggere a proposito di quelle miniature laudensi, questo passo:

« L'altro elemento di cui si deve tener calcolo, nel riconoscere un « ritratto, è la corrispondenza con memorie iconografiche della persona « che si intende di identificare. Un documento che avrebbe portato luce « in tale ricerca, sarebbe stato il ritratto del Gaffurio miniato nella « prima pagina del Codice laudense: ma sgraziatamente la pagina subì « varie radiazioni, non solo nella dedica e nello stemma dell'abate al « quale il Codice era dedicato, ma anche nella miniatura del Gaffurio « seduto accanto a due discepoli': del quale venne radiato il profilo, « rispettando invece tutto il resto della figura, compreso il berretto « rosso, cosicchè manca precisamente ciò che avrebbe potuto permet- « tere un raffronto col ritratto dell'Ambrosiana ».

Dalla quale categorica notizia risulta che il critico, deciso a sopprimere la ipotesi favorevole al Gaffurio, non ha esitato a dichiarare ai suoi lettori che il *Ritratto virile* non è il Gaffurio per il fatto che non corrisponde ad un ritratto miniato conservato a Lodi, nel quale, vedi strana combinazione! il profilo del maestro, invocato come elemento di raffronto, si trova da tempo raschiato.

Quale sia la intenzione del critico disfattista, con questa sua tesi anti-Gaffurio, a base di inesattezze e di equivoci, appare dall'ipotesi che vi sostituisce: « il ritratto forse ricorda uno dei tanti famosi maestri « di musica della Corte sforzesca: fra essi, famoso fu Giovanni Cordier, « il più caro alla Corte sforzesca, dove rimase fino al 1496, quando ri- « tornò alla sua Bruges ». Se tale è il desiderio del critico, si accomodi: il Beltrami già lo aveva detto e ripetuto: « si potrà discutere se il musicista sia Franchino Gaffurio » piuttosto che un certo *Cordier*, cantore alla Corte di Lodovico il Moro: egli non poteva essere più chiaro

di così, e dichiararsi non *sicuro* del Gaffurio, per il quale almeno volle dimostrare, in quanto era possibile, l'attendibilità dell'ipotesi.

Ma il critico non è ancora soddisfatto: egli ha in riserva questo argomento decisivo: « sul cartellino che il musicista tiene in mano, s'intravvedon le lettere CANT...AN. Nessun accenno v'è al Gaffurio »: e nemmeno al Cordier, aggiungerà qualche lettore poco credenzone.

★

A questo punto, mi sia lecito domandare con quale serenità di giudizio possa accingersi ad esaminare una opera d'arte insigne, lo scrittore che rivela una mente tanto ingombra di argomenti tenuti artificiosamente assieme con questi miseri e non sinceri espedienti di critica. Egli si mette dinnanzi al ritratto dell'Ambrosiana, e si confessa « ti- « moroso nell'esprimere il pensiero: il ritratto è indubbiamente vigo- « roso, vibrante di vita e di sentimento leonardesco ». E qui, demolita nel modo che si è detto, la tesi del Gaffurio, egli prosegue: « il bel dipinto sembra — a prima vista — degno di appartenere a « Leonardo »: però, dopo di essersi diffuso nel lodarne il colorito, il modellato, l'espressione, la delicatezza delle varie sue parti, che « ri- « cordano certamente le caratteristiche esteriori dell'arte leonardesca, e « i rapporti di sana parentela coll'angelo additante nella « Vergine delle « Roccie » arriva a questa conclusione: « lo scetticismo del Morelli e « degli altri critici mi sembra autorizzato ». Ora, è ben strana questa tardiva evocazione del giudizio del Morelli il quale, come si è visto, escluse recisamente il *Ritratto virile* dell'Ambrosiana come opera del Preda: e per potere giustificare questa stridente ed incomoda contraddizione, il nostro critico ammette che i ritratti eseguiti da Leonardo (sarebbe interessante sapere quali, oltre la Gioconda, l'unico che ci consti da lui ammesso) « rivelano uno spirito più realistico e indipendente ». Dopo di che, gli elogi fatti sono rimangiati, poichè « nel ri- « tratto del musicista vi è qualcosa d'impacciato e di duro nelle linee « degli occhi e del labbro inferiore, e nello svolgimento delle ombre, « senza trapassi, che non ritorna certo nelle opere sicure di Leonardo ». Che la mancanza dei così detti trapassi, rilevata dopo di avere ammesso poche righe prima « il modellato largo del viso a grandi piani » possa dipendere dall'azione del tempo e degli uomini, nel corso di quattro secoli, non passa neppure per la mente del critico che continua imperterrito: « la mano rigida regge in modo anormale il foglio, che si « presenta piegato, mentre le tre dita stese ne esigerebbero la rigidità « sotto la loro pressione ». Particolare che lascio al lettore di apprez-

zare, invitandolo a piegare un foglio, ed a sperimentare se non sia possibile reggerlo con tre — o più esattamente con cinque dita — come è il caso del « Musicista ».

Al critico non rimane, dopo di ciò, che di affidare al Preda la paternità anche di questo ritratto: ormai uno più, uno meno non conta, nella serie dei ritratti regalati a questo pittore, del quale però lo stesso critico ammette — preziosa confessione — che « la figura artistica è ben lungi dall'essere delineata come la critica moderna vorrebbe ». Non turbato però da questa deficienza, egli continua: « anche in questo viso « non mancano caratteri propri al Preda, negli occhi tagliati un po' « rigidamente, in certe ombre intense e senza sfumature, nel fondo del- « l'orbita, sotto il naso, sotto il labbro, sotto la linea tagliente del « mento, nella linea un po' più dura che segna posteriormente la massa « dei capelli »: quella stessa linea che nella pagina precedente aveva indotto il critico a lodare « la delicatezza con cui l'ampia chioma ric- « ciuta si sviluppa, incorniciando la testa vigorosa ».

Obbligato però a trovare una via di uscita a questo imbarazzante tentennamento fra Leonardo e il Preda, il critico conclude, o crede di concludere: « tutto induce ad attribuire al Preda questo ritratto am- « brosiano, nonostante la sua evidente superiorità sugli altri suoi. Ma « è in esso, accanto a evidenti indecisioni (!) tanta leonardesca bel- « lezza in alcuni particolari — la costruzione del naso, le ciocche dei « capelli meglio lumeggiati, la bocca fine e tumida (poche righe più « sopra, il labbro inferiore era duro) da farci nascere il sospetto che il « grande socio e collega del pittore lombardo v'abbia preso parte, più « che con la direzione spirituale e la diretta sorveglianza: partecipa- « zione a cui probabilmente il Preda fin dai tempi del contratto del « 1483 era abituato nelle opere di maggior impegno »: come a dire che il contratto del 1483 aveva abituato Leonardo a lavorare quasi in sott'ordine al Preda.

E qui, per farsi bello di una prova documentata, il critico aggiunge: « Si ricordi che l'informatore d'Isabella d'Este, recatosi nello « studio di Leonardo, assicurava che il maestro indolente lasciava di- « pingere i ritratti ai suoi scolari, « *et lui a le volte in alcuno mette* « *mano* »: la collaborazione sua a qualcuno di quei ritratti è dunque « indubbia ». Il disfattista a tutti i costi, crede però prudente di sorvolare alla circostanza che quella notizia dell'informatore, si riferisce a Leonardo in Firenze, quasi vent'anni più tardi, quando il preteso *indolente* attendeva al cartone per la Santa Anna, e nello studio suo « due « garzoni fanno dei ritratti, et lui a le volte in alcuno mette mano. »

Era l'epoca in cui il maestro si trovava da poco tempo a Firenze, sul procinto di assentarsi ancora: e « la vita di Leonardo era — come dice quell'informatore — indeterminata forte, sì che pare vivere a giornata ». Condizioni di tempo e di ambiente, che non potevano essere leggermente accampate per il caso così diverso del « Musicista ».

★

Abbiamo avuto campo di vedere come all'atto pratico, anche per un critico, l'arte di guardare i quadri possa consistere nel mettersi dinnanzi ad un dipinto, non già perchè questo abbia a stimolare la sana curiosità dell'occhio e della mente, invogliando a penetrarne lo spirito, a ricercarne le qualità, a conoscerne le vicende; ma semplicemente per trovarvi il pretesto di convogliare la superficialità delle osservazioni, la incoerenza dei ragionamenti, la deficienza degli apprezzamenti, al solo scopo di presentarsi al credulo lettore, come il critico d'arte, che sugli altri come aquila vola. Poichè si tratta, dopo tutto, di una gara nel rizzarsi sui tacchi, per sembrare più alti degli altri: il « Musicista » è per il nostro critico, un dipinto degno forse di Leonardo, al quale si potrebbe assegnare, se già non vi fosse una prenotazione a favore del Preda: egli arriva ad ammettere che questi abbia permesso al socio suo indolente, di costruire il naso, di dipingere la bocca e i capelli, ma non più in là di questi limiti, benignamente e sapientemente riconosciuti dal critico.

Un altro scrittore d'arte, non disfattista — giacchè qualcuno rimane ancora immune dalla fobia vinciana — parlando del « Musicista » e riferendosi alla interpretazione del soggetto, scrisse: « Il Beltrami pensò « subito che si trattasse di Franchino Gaffurio, e corredò la sua ipo« tesi di notevoli argomenti. Non intese però, a norma di buona cri« tica, che la discussione fosse chiusa: « si potrà ancora discutere — « egli scrisse — se il musicista sia il Gaffurio, anzichè qualche altro « cultore di musica alla Corte di Lodovico il Moro »; dopo di che, quel critico, senza aver provato il preventivo bisogno di alterare e mutilare i « notevoli argomenti » espose la sua tesi in favore del famoso suonatore di liuto, Francesco di Milano, lodato dal Bandello.

Convenendo poi nell'opinione del Cavenaghi, del Beltrami, del Liphart, in favore di Leonardo, poichè si sente « di fronte a un'opera ma« gnifica per profondità, per esecuzione » lo stesso scrittore crede onestamente di recare un contributo in favore di Leonardo, segnalando il disegno al *Louvre* [13 B], di una testa giovanile di profilo, dalla ricca capigliatura. Egli però non ha fatto i conti col critico « procuratore »

del Preda che si affretta ad impossessarsi di questo disegno, citato a favore di Leonardo, per trovare « naturale l'assegnare al Preda stesso questo grazioso disegno ben noto, finora attribuito quasi esclusivamente a Leonardo, « e che recentemente ha trovato una conferma autorevole « della sua magnifica paternità ». Il lettore potrebbe qui essere indotto a credere che la conferma autorevole della magnifica paternità sia in favore del Preda; ma la nota che accompagna quel passo toglie ogni incertezza: la conferma è favorevole a Leonardo, e non potrebbe essere che autorevole, venendo da un « superiore » del nostro disfattista. Il quale procede a descrivere il disegno « un giovane di profilo, i lunghi capelli « sciolti ondulati, il berretto liscio sul capo: il disegno, se ben si guardi, « ha una sicurezza più apparente che reale, così che non pochi studiosi « non lo ritengono del grande maestro fiorentino. Il profilo è un po' « freddo, l'occhio è duramente tagliato e non bene costrutto, con quella « gran palpebra bianca e quegli sbattimenti di luce convenzionali, cari « al Preda: i capelli nell'esagerato lavorìo della penna hanno forme me- « talliche e manierate ». Ed ecco come un bel disegno, del quale lo stesso critico riconosce « innegabile ad ogni modo, l'influenza, la sana diretta influenza di Leonardo » diventa, per non essere attribuito a questi, convenzionale, manierato, duro, freddo, non ben costrutto nelle sue varie parti. E non manca nemmeno l'argomento della direzione dei tratti, del quale si dirà più diffusamente al Capitolo decimo: « il tratteggio stesso del disegno, condotto con la mano destra, non è quello solito a Leonardo » e quindi — si sottintende — deve essere del Preda. Sullo stesso foglio il critico vede una « caricatura di carattere leonardesco »: e poichè il lettore potrebbe intravvedere in questo particolare un elemento ancora in favore di Leonardo — essendo nota la passione di Leonardo nel disegnare teste in caricatura — il critico non esita ad osservare che questa è « un po' troppo tormentata nella bocca mal sicura, ed esagerata nella regione sopracigliare »: quanto a dire che a Leonardo non deve essere concesso di esagerare o tormentare qualsiasi parte di un profilo, nemmeno quando si proponga solo di disegnare una caricatura. Non si potrebbe ideare una più sistematica restrizione di libertà per Leonardo: un disegno ha i tratti di penna colla direzione « non solita » per Leonardo, e quindi non è di Leonardo: lo stesso disegno presenta una testa in caricatura, e questa non può essere di Leonardo perchè i tratti sono esagerati. Per fortuna vi è il Preda, rilevatario del « fallimento Leonardo pittore » sempre pronto ad approfittare di queste depredazioni, dai quadri più finiti, agli schizzi « tormentati e mal sicuri ».

Chiuderemo questa divagazione sul « Musicista », con un saggio più succinto, ma efficace, di critica disfattista, quale si legge in una voluminosa Storia della pittura italiana, attribuendo il dipinto al Preda:

« È un giovane dai neri occhi sporgenti e vellutati, i fulvi capelli « ricciuti, in abito adorno di pelliccia: tiene nella mano un cartello « piegato ad angoli, osseo (!) con note di musica. Il giuoco dei mu- « scoli è reso ancora grossamente dal chiaroscuro; una materialissima « ombra, fatta col carbone si proietta, non si sa in qual modo, dalla « narice sulla guancia e sul muscolo labiale in un nero anello: una « scura fascia, imitata goffamente dagli schemi antonelliani, si addensa « a zig zag sulla guancia, coprendo anche il collo: le rughe di questo « sembrano segnate raschiando a lunghe striscie una corteccia, come « si vede nel ritratto di Filadelfia, e la mano deformata per mancanza « di scorcio, contornata ad angoli, le nocche taglienti rigide degli an- « geli nella *Vergine delle Roccie* a Londra: i fulvi capelli amalgamati « dietro la nuca in massa confusa si arricciano a chioccioletta intorno « al volto. Smarrito tra le marmoree forme di Antonello e quelle lom- « barde, che sembrano di stoffa imbottita, tra il chiaroscuro del mes- « sinese, riflesso dalla luce solare sopra statue di marmo, e quindi fermo, « deciso, trasparente, e il fumeggiato del Foppa e dei leonardeschi, il « pittore Preda non seppe costruir la figura e graduare i trapassi delle « ombre ».

Bel saggio di descrizione, di stile, ed anche di critica d'arte!

CAPITOLO QUINTO

« MADONNA CECILIA »

DIFFICILMENTE si potrebbe additare un'opera d'arte, la quale abbia in questi ultimi tempi offerto abbondante argomento per dispareri, quanto la piccola tavola dipinta, che si conserva alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, raffigurante di profilo una giovinetta [6]: poichè, pur rimanendo nel ristretto campo dei giudizi espressi recentemente, sia in merito all'autore di tale dipinto, sia riguardo la persona raffigurata, non avviene di trovare due scrittori i quali si siano messi d'accordo. Il Müntz, nel suo volume dedicato a Leonardo da Vinci, riproducendo come opera di questi il dipinto, vi accompagna l'indicazione « *Portrait de Jeune Princesse* », e in una nota escluderebbe in modo assoluto che sia il ritratto di Beatrice d'Este. Il Selwyn Brinton, nel suo scritto *The Renaissance in Italian Art,* indica come autore del dipinto « probably De Predis », pur menzionando l'opinione del Müntz e del Bode, in favore di Leonardo. Il D.r Georg Gronau, nel volume su Leonardo da Vinci non cita la tavola dell'Ambrosiana, e nemmeno Gabriel Séailles, R. de Bourdelles, ed Evelyn, nelle rispettive biografie dello stesso artista, dimostrando con ciò di non ravvisarvi un'opera di Leonardo. Edward Mc Curdy si associa nettamente all'opinione del Morelli, che fu il primo ad assegnare il dipinto ad Ambrogio Preda.

Maria Herzfeld scrivendo di Leonardo, menziona il profilo dell'Ambrosiana col titolo « mailändischen Prinzessin » riconoscendovi un'opera di Leonardo, di carattere ancora fiorentino. P. Schubring, nel *Moderner Cicerone* riproduce la tavola dell'Ambrosiana colla indicazione « Ambrogio De Predis — Bianca Maria Sforza »: mentre Agnes Gosche, nel libro *Mailand*, ravvisa nel dipinto un'opera di Leonardo, ed accetta la designazione di « Madama Bianca, Tochter (!) Lodo-

vicos ». C. Lewis Hind, nel numero di novembre 1905, della rivista « *The World's Work and play* » nel capitolo: « Milan: the city of Leonardo » riproduce il profilo femminile e vi accompagna la indicazione « Bianca Maria Sforza »: Pierre Gauthiez nella più recente pubblicazione « *Le Villes d'Art celèbres — Milan* », accompagna alla riproduzione del ritratto dell'Ambrosiana il dubbio: « Beatrice (?) ou Bianca M. Sforza (?) »: infine Robert de la Sizeranne in questi giorni esprime l'avviso, nella « *Revue des Deux Mondes* » nov. 1918, che il ritratto rappresenti Bianca Giovanna Sforza, figlia naturale di Lodovico il Moro, sposata a Galeazzo Sanseverino.

★

Osserviamo anzitutto l'interessante dipinto senza preoccuparci, nè del soggetto, nè dell'autore, abbandonandoci solo al fascino singolare di questa gentile figura: poichè non mancano occasioni di vedere altri ritratti femminili di profilo, della stessa epoca — fine secolo xv — ma non capita di sovente di trovarci davanti ad un'opera d'arte, del pari suggestiva. La elegante purezza del profilo, la delicata modellatura del volto, la vivacità dell'occhio, l'espressione aperta, intelligente, tutto attira la nostra attenzione, l'avvince al soggetto, indipendentemente dal fascino che può derivare dalla conoscenza del pittore e della persona raffigurata. Singolarmente interessante è la sicurezza del disegno e della modellatura, espressa anche nei minuti particolari, che si conviene di considerare come secondari: poichè, pur limitandoci ad osservare attentamente il vezzo di perle che cinge il collo della giovinetta, noi abbiamo la impressione di trovarci davanti ad un artista, il quale aveva connaturato il senso prospettico, assecondato da una straordinaria sicurezza della mano [**8** A]: e se, dopo di avere per qualche minuto osservato attentamente questi elementi secondari, per modo da impossessarci del loro grado di finitezza, riportiamo lo sguardo sopra qualche particolare, pure secondario di altri dipinti riconosciuti di autori rinomati, non possiamo a meno di avvertire e di valutare la grande differenza che intercede, tutta a favore del pittore nostro, confermante in noi la persuasione che si tratti di un artista non comune. Sebbene non riesca sempre facile trasfondere in altri la persuasione dell'epoca di un dipinto — quale noi si forma attraverso un complesso di indizi più o meno avvertibili e definibili — nel caso attuale la tecnica del dipinto, le caratteristiche della composizione e del colore, l'acconciatura, l'abbigliamento e i suoi particolari, tutto concorre a limitare il periodo di tempo, al quale

risale il dipinto. Prima del 1480 la pittura in Milano — come del resto negli altri centri artistici — conservava la fermezza del disegno e la tecnica del colorito, caratteristiche dell'arte medievale: col 1500, la pittura, fatta eccezione per i vecchi artisti ritardatari, si presenta con disegno più largo, una esecuzione più libera: e noi troviamo appunto in quel periodo di tempo molti pittori, dei quali sorprende il divario fra le opere giovanili, ligie ancora alle tradizioni dell'arte del quattrocento, e quelle della maturità, imbevute delle caratteristiche del cinquecento.

Di questa tavoletta, adunque, la quale non reca in sè altro indizio che guidi nella indagine della origine sua, dobbiamo accontentarci di concludere essere lavoro di quell'ultimo ventennio del secolo XV, che fu particolarmente interessante per la pittura in Milano. Ho potuto nutrire, alcuni anni or sono, la speranza di rintracciare qualche elemento intrinseco per la storia del dipinto, avvertendo come il fondo nero, sul quale la gentile figura si profilava in modo troppo crudo, accennasse ad essere una ridipintura. Poichè non è raro il caso nei ritratti di quell'epoca, che l'artista siasi valso del fondo per registrarvi la data e il nome suo, o quello della persona raffigurata colla età della medesima, oppure un semplice motto — elementi interessanti sempre per la identificazione di un dipinto — il provvedimento di togliere quella ridipintura, suggerito dal proposito di rintracciare, se ancora fosse stato possibile, il fondo originario, lasciava in pari tempo adito a sperare in qualche gradita sorpresa. Ricordo la emozione provata, allorquando il compianto prof. Cavenaghi si accinse a levare l'imbratto, del quale per caso singolare si era in quei giorni trovata la documentazione, mediante il conto della relativa spesa incontrata: la delusione per il mancato rinvenimento di quei particolari, venne ad ogni modo compensata dal risultato raggiunto, col mettere in evidenza il fondo originario, in condizioni abbastanza buone quale oggi vediamo, colla intonazione che aggiunge rilievo e vita al gentile profilo femminile.

Ed ora, esaurito l'esame del dipinto, procederemo ad osservare i dati suoi estrinseci: purtroppo, dovremo lasciar trascorrere quasi un secolo e mezzo, per trovare la prima menzione del medesimo.

★

L'atto di donazione del 28 aprile 1618, col quale il Cardinale Federico Borromeo aggiungeva alla Biblioteca — da lui fondata nel 1609, col nome di Ambrosiana — le sue raccolte d'arte, contiene il

primo accenno al nostro dipinto, in questi termini: « *Un ritratto d'una Duchessa di Milano, dal mezzo in sù, di mano di Leonardo, alto nove oncie, e largo mezzo braccio, con cornici nere* ». Le misure corrispondono, cosicchè non v'ha dubbio che il dipinto, donato nel 1618, e menzionato sempre nei successivi inventari della Biblioteca Ambrosiana, sia quello che ci interessa.

Nell'elenco delle « opere degli artefici maggiori » che si accompagna allo stesso atto di donazione, questo ritratto femminile è registrato sùbito dopo un dipinto di Michelangelo, col quale si inizia quell'elenco: e la importanza attribuita dal Borromeo ai due dipinti, mettendoli in testa alle altre opere di Tiziano, Palma il vecchio, Bassano, Francia, Luini ecc. da lui donate, si trova confermata nella descrizione pubblicata alcuni anni più tardi dallo stesso Borromeo, col titolo *Musæum;* poichè, dopo di avere menzionato la testa di vecchio, fatta da Michelangelo, allorquando in Roma dipingeva il « Giudizio », egli aggiunge: « per un caso fortunato le si trova vicino « *Leonardi caput, quo Principum nostrorum unam exprimendo, in graphidis certamen revocasse priorem illum est visum* ».

Abbiamo quindi come dato di fatto che il Borromeo, donatore del dipinto, lo riconosceva quale opera di Leonardo, raffigurante una duchessa di Milano: indicazioni che dobbiamo pensare siano a lui risultate nel venire in possesso della preziosa tavoletta. Certamente sarebbe interessante il conoscere la provenienza di questo dipinto: ma, come si verifica per quasi tutte le opere donate, il Cardinale F. Borromeo, evitando di specificare la spesa incontrata per gli acquisti da lui fatti, non colse nemmeno la occasione per ricordare la provenienza dei medesimi: solo accennò a quella dell'*Adorazione dei Magi* del Tiziano, per la singolarità del caso, il dipinto essendo stato dallo zio suo, S. Carlo Borromeo, lasciato in eredità all'Ospedale Maggiore di Milano, dal quale il nipote ebbe a riscattarlo: dello stesso Cartone per la *Scuola di Atene*, del Sanzio, la provenienza ebbe a rimanere, sino a pochi giorni or sono, ignorata.

Ricordando come il Card. Federico avesse in ogni parte d'Italia, ed anche all'estero, agenti interessati a segnalargli manoscritti, libri, codici ed opere d'arte, si comprende quanto debba essere scarsa la probabilità di accertare la provenienza del dipinto che ci interessa: cosicchè ben poco possiamo ormai aggiungere ai cenni sommari della donazione 1618, e del *Museum*. Nel 1796 il ritratto si trovò compreso nel gruppo dei dodici dipinti, dei quali la Biblioteca Ambrosiana venne spogliata per arricchire il *Musée Napoléon* a Parigi, il che attesta il

prevalente interesse di cui godeva: nell'elenco di quelle opere venne così menzionato: « *Una testa di donna, di Leonardo da Vinci, in legno* ». Ritornato all'Ambrosiana dopo la caduta di Napoleone, riprese il suo posto accanto all'altro ritratto virile, entrato più tardi nelle collezioni della Biblioteca coll'attribuzione al Luini, sostituita poi da quella a Leonardo: la vicinanza dei due dipinti, aventi dimensioni press'a poco eguali, contribuì — come già si disse — a dar corpo ad una inesistente correlazione, siccome ritratti di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este: infine, all'anno 1847 risale l'accennata ridipintura del fondo in entrambi; della quale operazione abbiamo il ricordo nella spesa di lire 34.

In questa condizione di cose, intervennero nella seconda metà del secolo scorso, le divergenze riguardo la paternità del dipinto, ed il soggetto raffigurato.

★

Fu il critico d'arte Giovanni Morelli che, sull'unica testimonianza dell'opera pittorica del milanese Ambrogio Preda, basò l'attribuzione a questo pittore, del profilo muliebre dell'Ambrosiana: la testimonianza — come si disse al Capitolo III — è quella del ritratto dell'Imperatore Massimiliano, nella Galleria di Vienna, firmato e datato 1502. Ora, il raffronto spassionato che possiamo stabilire fra i due dipinti, persuade facilmente della notevole differenza fra le due opere d'arte: e poichè già si è richiamata l'attenzione sul filo di perle che cinge il collo del ritratto femminile, basterà fare l'immediato raffronto col collare del toson d'oro nel ritratto di Massimiliano, per rilevare in questo lo stento di esecuzione e la mancanza completa di senso prospettico del pittore Preda, di fronte alla perfezione nel disegno e nella modellatura, che troviamo invece nel filo di perle [8A e 8B].

Si potrebbe domandare come mai un critico d'arte, del valore di Giovanni Morelli, quale era generalmente considerato, non abbia tenuto conto di questi indizi: ma egli osservò, discusse, sentenziò, preoccupato della propria autorità, più che della logica dei fatti, come mi propongo di dimostrare. Deciso a sopprimere l'attribuzione tradizionale a Leonardo, in favore del pittore Preda ch'egli era fiero di avere tratto dall'oblio, cominciò col deprezzare questo delizioso profilo di giovane, e giudicandolo sommariamente come opera di un arido ritrattista della scuola lombarda, sentenziò: « il cranio di questa « giovane graziosa e simpaticissima non è correttamente disegnato:

« la linea, dalla nuca alla schiena cade troppo dritta. Leonardo non « si sarebbe reso colpevole di simili difetti. » Si noti come il Morelli vide il dipinto e così lo giudicò, quando non era ancora liberato dalla ridipintura del fondo: egli morì nel 1891, e la ripulitura del fondo in questo ritratto, e nel « Musicista », venne effettuata dodici anni più tardi. Siccome da questa operazione è risultato — come oggi ancora si può constatare, in base alle fotografie fatte anteriormente — che il profilo della figura non era stato alterato dalla ridipintura del fondo, affidata nel 1847 ad un miniatore, così manca la giustificazione che la critica del Morelli avrebbe potuto meritarsi nel caso che il profilo fosse stato alterato: di modo che, non solo vien meno al critico d'arte l'attenuante di aver rilevato un difetto che poteva non essere del pittore, ma risulta altresì a suo carico il non essersi accorto che il fondo non era l'originale. Ma il Morelli si sarà forse indugiato davanti a questo dipinto, per lui affatto secondario, qualche minuto *en passant*, incalzato sempre dalla congerie delle questioni d'arte ch'egli era persuaso di esser destinato a risolvere, colla mente ingombrata dai preconcetti costituenti il suo metodo di critica, coll'occhio distratto: mentre posso dire di avere trascorso delle ore dinanzi a questa figura, che da mezzo secolo mi attrae, mi interessa, mi fa pensare. D'altronde, può dirsi assennato l'argomento addotto dal Morelli, che il cranio non è correttamente disegnato, la linea della nuca cade troppa dritta? Bisognerebbe innanzi tutto riconoscere questi difetti anatomici, o di atteggiamento, segnalati soltanto dal Morelli sotto l'incubo di dover escludere Leonardo: mentre, se realmente vi fosse in questa linea qualcosa di anormale, non potrebbe dipendere forse da un difetto intrinseco al soggetto, fedelmente riprodotto dall'artista?

★

Affermata, sia pure artificiosamente, l'esclusione di Leonardo, niente di più comodo, per i critici seguaci del Morelli, che svolgere delle variazioni sui difetti del ritratto femminile dell'Ambrosiana, e caricarne la dose, riconoscendovi il lavoro di un crudo mestierante, di un autore di capacità limitata, dichiarando che la tecnica timida di un gregario, in questo ritratto, non ha riscontro colle varie tecniche di Leonardo: obbiezione cervellotica, poichè il fatto stesso di ammettere che Leonardo abbia avuto varie tecniche, risulta implicitamente contrario all'esclusione di quella che si vorrebbe ravvisare nel dipinto dell'Ambrosiana: un altro critico volle escludere che questo ritratto di

profilo, limitato al busto senza le mani, e in una spiccata attitudine di tranquillità, possa essere di mano di Leonardo, accampando di questi la caratteristica « ricerca del rilievo e del movimento, tanto spinta ta- « lora, che precorrendo i tempi, poco manca si spinga fino al lezioso « e al barocco »: conclusioni ed obbiezioni esagerate, gratuite, poichè tutta l'opera di Leonardo si ribella a queste coercizioni di maniere immaginate dai critici per ridurre ogni elemento di fatto a sussidio delle personali vedute: basti ricordare come, quindici anni dopo questo dipinto, Leonardo abbia adottato ancora, per il ritratto di Isabella d'Este, la posizione di profilo, mentre l'attitudine di tranquillità noi la ritroviamo più tardi nella Gioconda, coll'esclusione di quella « ricerca di movimento, spinta quasi sino al lezioso e al barocco », che il critico Morelliano ha creduto di potere accampare, sempre in appoggio della sua tesi, che assegna ad un « mestierante » il delizioso ritratto Ambrosiano. Un altro critico volle offrirci la prova di non apprezzare la rara perfezione di quest'opera d'arte, ravvisandovi qualcosa di acerbo, in confronto della « maturità dell'arte leonardesca nel periodo milanese »: quasi che la circostanza dell'essere questo dipinto il primo lavoro forse, fra i primi certo, dal Vinci eseguiti a Milano, non fosse in opposizione col concetto di maturità, applicato ad un periodo abbracciante diciasette anni della vita di Leonardo, fra i trenta e i quarantasette anni: ed è strano altresì che la circostanza di una lettera del 29 dicembre 1493, nella quale si legge che, trovandosi il Preda ad Innsbruck, al sèguito di Bianca M. Sforza diretta ad incontrare lo sposo Massimiliano, la Regina « ebbe patientia di « star forse per due hore finchè fu retrata dal Preda: poy fece ritrar « una sua damisela de le più belle che l'avesse » abbia indotto lo stesso scrittore a concludere che « la gentile damina ritratta con tanta me- « ticolosa diligenza dal Preda — si allude senz'altro al ritratto dell'Am- « brosiana — è una ignota: solo in via di ipotesi potremmo pensare « ch'essa raffiguri una delle dame, di cui è cenno nella lettera 29 dic. « 1493, forse la *damisela de le più belle*, ritratta appunto dal nostro « pittore ». Veramente fenomenale risulta questa fecondità di ipotesi: poichè, come si può pensare che un pittore, dopo di avere fatto in due ore il ritratto della Regina — e doveva evidentemente trattarsi di un semplice disegno — siasi accinto a dipingere, così *en passant*, il profilo Ambrosiano, nel quale la diligenza può dirsi meticolosa, non certo in senso dispregiativo? Purtroppo, queste sono le risorse degli scrittori, pei quali un documento qualsiasi che loro càpiti sottomano, diventa senz'altro un elemento a sostegno dei preconcetti, ed è sfruttato a casaccio.

Nel coro dei critici disfattisti, non è mancato il dissenziente, non già nel togliere il Ritratto dell'Ambrosiana a Leonardo, ma nel riconoscerlo come opera del Preda. Il giudizio di merito non è stato, per questo, meno negativo con queste parole: « Da escludersi dalle opere « di Ambrogio Preda è il ritratto muliebre dell'Ambrosiana, povero di « modellatura, ma gentilissimo nel profilo appena punteggiato da ombre « leggere che si raccolgono nell'angolo degli occhi e delle labbra, nelle « lievi depressioni del naso. Non ha le carni grigiastre o plumbee di « Ambrogio, ma giallette, e con delicatezza son rese le labbra increspate, l'acconciatura delle perle, il movimento del nastro d'un bel « marrone dorato, l'incerta lentissima ondulazione dei rossi capelli. « Evidentemente la gentile figuretta che lieve sorride, è opera di uno « dei tanti leonardeschi dei quali ci è rimasto solo il nome ».

Da questa demolizione del ritratto, attenuata dalla importanza attribuita alla colorazione di un nastro « d'un bel marrone dorato » risulta che la figuretta, dalle carni giallette povere di modellatura, deve « evidentemente » essere di un pittore, del quale non ci occorre od interessa di conoscere un'opera qualsiasi, purchè il nome sia scelto fra i tanti leonardeschi, ad esclusione di quello di Leonardo.

Mentre la depredazione di Leonardo si svolgeva colla disinvoltura di questi argomenti, il riordinamento della Pinacoteca Ambrosiana, effettuato alcuni anni or sono, offriva la occasione per assegnare degno collocamento al ritratto femminile, il che rimetteva in discussione il nome del soggetto e dell'autore. Il momento parve propizio al Beltrami per difendere la tradizione, di fronte al tentativo di consacrare ufficialmente l'attribuzione al Preda: egli si propose, non tanto di risolvere, quanto di chiarire la questione del soggetto, per riscontrare sino a quale punto la tradizione a tale riguardo, potesse in pari tempo confortare la tradizione dell'autore. Eliminato il riconoscimento di Bianca M. Sforza nel ritratto Ambrosiano — sostenuto dal Morelli, e dopo di lui accettato da Felice Calvi, e da altri più recenti scrittori — l'accenno ad una duchessa di Milano poteva riferirsi soltanto a Beatrice d'Este: cosicchè, ciò che si imponeva innanzi tutto, era il riconoscimento dei rapporti iconografici del dipinto, colle altre raffigurazioni della giovane sposa di Lodovico il Moro. Ammise il Beltrami come dal raffronto col busto in marmo di Beatrice, eseguito da Gian Cristoforo Romano, non si abbia la impressione immediata di una rassomiglianza, anzi risultino delle discordanze nel giro dell'orbita, nella linea del naso, e nelle labbra; al quale proposito il Beltrami richiamava, oltre alla diversità dell'atteggiamento e

della espressione nelle due opere d'arte, le differenze che dovevano intercedere fra la fanciulla e la giovinetta, fra Beatrice fidanzata, e Beatrice sposa, in aggiunta alle differenze conseguenti dalla diversa interpretazione dei due artisti, il pittore e lo scultore. Un altro argomento, a spiegazione di quei divari, veniva dedotto dalle altre raffigurazioni autentiche di Beatrice, le quali presentano fra di loro divergenze ancora più notevoli, tali da persuaderci come, dalle opere d'arte di quel tempo, quand'anche insigni, non si possa pretendere sempre una scrupolosa corrispondenza di lineamenti per i ritratti di una stessa persona. Ciò posto, la più antica ed autentica menzione del dipinto come ritratto di « duchessa di Milano » potendo solo riferirsi, come si disse, a Beatrice d'Este, e le varie raffigurazioni di questa, indubbiamente autentiche, presentando dei notevoli divari fra di loro — al punto che fra le medesime può prender posto il profilo dell'Ambrosiana senza provocarvi discordanze più sensibili — il Beltrami concludeva come, soltanto ad una designazione concreta, attendibile, spettasse di sostituirsi alla tradizione. Ad ogni modo, ciò che per questo studioso costituiva il nodo della questione, non era tanto l'accertamento del soggetto, quanto la paternità del dipinto.

Il primo risultato di tale conclusione fu quello di fare insorgere un discepolo e successore del Morelli, in difesa della tesi del maestro, per demolire gli argomenti del Beltrami: e non sarà senza interesse accennare alle ragioni addotte pro e contro, le quali contribuiranno ad un risultato inatteso. Quel critico, dopo di avere ribadito il giudizio di Giovanni Morelli, trattarsi di un'opera di *crudo mestierante della scuola lombarda,* volle distruggere gli elementi dell'attribuzione a Leonardo, osservando come, fra le qualità eminenti del Cardinale Borromeo non « debba annoverarsi anche quella di uno speciale acume in materia di giudizio storico-artistico »: frase che dobbiamo ritenere irriverente verso la memoria di una persona la quale, indipendentemente dalle benemerenze come mecenate, diede numerose prove di acume in materia di critica d'arte, quali non hanno sempre dimostrato — tenendo conto delle mutate condizioni generali della coltura estetica — i moderni critici d'arte. Il Morelliano passando, dopo questa troppo comoda e generica svalutazione degli avversari, a demolire gli argomenti particolari, osservava come la qualifica indeterminata di « *una duchessa di Milano* » lasci l'impressione che « non debba necessariamente esser presa alla lettera »: e il Beltrami rispondeva doversi — fino a che non si possano addurre argomenti positivi e di almeno pari valore — tenere nel debito conto le indicazioni dell'atto di do-

nazione, nelle ricerche che si vogliano compiere. Riguardo all'altra obbiezione della « semplicità del vestiario, in specie delle stoffe, affatto liscie per una Duchessa » lo stesso Beltrami — pur riconoscendone il valore, ma non in senso assoluto — richiamava l'esempio di vari ritratti femminili di Bianca M. Sforza, con abbigliamenti relativamente semplici, in confronto di quello sontuoso, già nella collezione Lippmann. Le quali due ultime obbiezioni, relative alla indeterminatezza del soggetto *Duchessa di Milano*, ed alla semplicità dell'abbigliamento — semplicità che non ha escluso l'abbondanza dei gioielli — contribuiranno nella conclusione delle nostre indagini.

In merito all'attribuzione a Leonardo, anzichè al Preda, il Beltrami volle limitarsi a contraddire l'unico argomento positivo addotto dal Morelli, per assegnare al Preda il profilo dell'Ambrosiana: vale a dire la già menzionata striscia di luce sotto la palpebra superiore dell'occhio, tanto nella tavola dell'Ambrosiana, quanto nella tavola di Vienna firmata dal Preda. La obbiezione risulta decisiva, poichè trattandosi di un particolare singolarmente efficace nella espressione dell'occhio, raggiunto con semplicità di mezzi, non si vede per quale ragione questa *trovata*, diremo così, debba essere attribuita al Preda, anzichè a Leonardo: non è forse spontaneo il pensare che questo pittore — il quale ebbe ad assumere la collaborazione nell'ancona della « Vergine delle Roccie » nel 1483 — abbia potuto copiare da Leonardo il particolare della striscia di luce? Il dipinto dell'Ambrosiana può risalire ai primi anni del soggiorno in Milano di Leonardo: il ritratto di Massimiliano è del 1502. Il Preda ebbe quindi l'agio di studiare le opere di Leonardo durante un ventennio circa: egli vide anche dipinti del pittore fiorentino, dei quali non ci è rimasto alcun ricordo, ed è naturale il pensare che, nell'eseguire il ritratto dell'Imperatore non solo egli abbia messo tutto l'impegno, ma persuaso di avervi affermata la sua abilità, abbia deciso di firmare e di datare, eccezionalmente, quel dipinto.

★

A dire il vero, non possediamo altri elementi di fatto per rafforzare la tesi che il ritratto dell'Ambrosiana sia di Leonardo: un elemento efficace di giudizio avrebbe potuto essere il raffronto fra questo nostro ritratto e le altre figure femminili di Leonardo; ma questo materiale che avrebbe potuto prestarsi ad un esame ponderato, oggettivo, non è stato ancora vagliato spassionatamente, mentre è già inquinato dalle fallaci asserzioni della critica moderna. Di ritratti fem-

minili eseguiti da Leonardo, il Vasari menziona soltanto quelli della Benci e della Gioconda; questo, posteriore forse di un ventennio al ritratto dell'Ambrosiana, non offre elementi di raffronto abbastanza immediati per il nostro caso. Altri ritratti, di Cecilia Gallerani, di Lucrezia Crivelli, di Costanza d'Avalos, sono magnificati in composizioni poetiche del tempo, come opera di Leonardo: ma, in mancanza di documenti per identificare questi ritratti, la critica si è sbizzarrita nel formulare varie ipotesi, e le stesse divergenze nei giudizi e nelle attribuzioni hanno condotto sinora a risultati negativi. Però, nel còmpito assunto di difendere la tradizione come un elemento che non deve essere gratuitamente eliminato, per sostituirvi senz'altro elementi che siano delle semplici induzioni, il Beltrami ritenne di potere confermare a Leonardo la paternità del ritratto Ambrosiano, ponendolo cronologicamente fra le altre due figure femminili, della Vergine nella composizione *L'Annunciazione* a Firenze, e della così detta *Belle Ferronière*, al *Louvre*, generalmente ritenuta la Lucrezia Crivelli, amica di Lodovico il Moro. Questo raggruppamento in serie di tre figure femminili, appartenenti al periodo giovanile di Leonardo, portò i critici contrari al Beltrami a sollevare la obbiezione che l'*Annunciazione* non è di Leonardo, bensì di Lorenzo di Credi, o del Verrocchio, o del Ghirlandajo, mentre la *Belle Ferronière* viene palleggiata fra Cesare da Sesto, Boltraffio, Andrea da Milano: attribuzioni, tutte sostenute con argomenti i quali, malgrado il loro apparato critico, rivelano nelle stesse contraddizioni l'empirismo e i preconcetti sui quali si fondano. Ora, per tornare a noi, il ritratto dell'Ambrosiana — che già può giovarsi del paragone colla Vergine dell'*Annunciazione*, a mio avviso indubbiamente di Leonardo — avrebbe potuto trovare un elemento singolarmente efficace per un raffronto, in uno dei tre ritratti poc'anzi menzionati, e precisamente in quello di Cecilia Gallerani, dipinto nei primi anni del soggiorno di Leonardo in Milano. Sgraziatamente, malgrado le ricerche, indagini ed induzioni tendenti a rintracciare, o ad identificare quel ritratto in dipinti veramente pregevoli, come si volle fare colla cosidetta *Belle Ferronière*, e la *Donna dal furetto*, a Cracovia — oppure in quadri mediocri, come piacque alla imperizia di scrittori d'arte, sfruttata dai possessori dei pretesi originali — non si giunse ad identificare ed a rintracciare il ritratto di colei che fu l'amica di Lodovico il Moro, nel decennio anteriore agli sponsali con Beatrice d'Este.

Sino a trent'anni or sono, la notizia che si aveva in proposito a questo ritratto, consisteva nel sonetto del Bellincioni in lode del

medesimo, che così comincia: « *Di che t'adiri? A chi invidia hai natura?* »: quando però non fosse intervenuta altra notizia più positiva, si sarebbe anche potuto sospettare nel sonetto una semplice fantasia poetica. Per fortuna, due documenti soppraggiunsero, pochi anni or sono, a confermare nel modo più esplicito che Leonardo ritrasse la bella Gallerani. Nell'aprile del 1498 Isabella d'Este, alla quale erano stati mostrati certi « belli retracti de man de Zoanne Bellini » ebbe desiderio di raffrontarli con un dipinto di Leonardo; e ricordando come il Vinci avesse fatto il ritratto della Gallerani, scriveva a questa da Mantova, pregandola di volere a mezzo del cavallaro, che all'uopo le spediva, mandarle quel ritratto, per modo che, non solo ella avrebbe potuto effettuare il raffronto fra i due pittori, ma avrebbe anche volontieri veduto il di lei volto. Alla gentile preghiera, la Gallerani accondiscese senza indugio, osservando però come assai più volontieri avrebbe spedito il ritratto, se questo le assomigliasse, e ciò non per colpa del pittore « che invero non se ne trova a lui uno paro » ma perchè il ritratto era stato eseguito « in una età sì imperfecta, « che io ho cambiata tutta quella effigie. » Precisamente in quei giorni Leonardo era intento ai lavori di decorazione alla Sala delle « Asse » che prometteva al Duca di terminare per il settembre di quell'anno.

Dalle due citate lettere si possono ricavare questi dati di fatto: Leonardo ebbe realmente a dipingere il ritratto della Gallerani, e l'esecuzione di questo doveva risalire molti anni prima del 1498. Che fosse anteriore al 1492, già si poteva dedurre dalla circostanza che in questo anno morì il poeta Bellincioni: in pari tempo, la frase relativa all'*età imperfecta* lascia intravvedere una data ancor più remota, la relazione con Cecilia Gallerani risalendo alla stessa epoca nella quale Lodovico il Moro ebbe a fidanzarsi con Beatrice d'Este, mentre questa aveva soltanto cinque anni. Poichè Leonardo venne a Milano sul finire del 1482, si può già concludere che il ritratto dovette essere dipinto poco dopo — fra il 1483 e il 1485 — nel periodo di tempo in cui Leonardo, oltre ad altri lavori per Lodovico il Moro, fra i quali la statua equestre di Fr. Sforza, attendeva alla composizione della « Vergine delle Roccie ». E che Lodovico nel 1485 avesse già avuto la occasione di valersi di Leonardo come pittore, si può arguire dalla lettera, che in quell'anno egli scriveva a Re Mattia Corvino, annunciandogli trovarsi presso di lui un ottimo pittore, di cui, avendo sperimentato l'ingegno « non conosceva uno paro » — la medesima espressione usata da Cecilia, scrivendo ad Isabella.

Le due lettere relative alla richiesta e all'invio a Mantova del ri-

tratto della Gallerani, nell'aprile 1498, riescono interessanti anche nei riguardi della erronea tradizione che Leonardo abbia più volte riprodotto i lineamenti della bella Cecilia: a dire il vero, non si saprebbe dire sopra quale dato, o semplice indizio, quella tradizione abbia potuto formarsi; si deve credere che la circostanza del non essere note le vicende del ritratto decantato dal Bellincioni, abbia incoraggiato a ravvisare la Gallerani in vari ritratti ignoti, attribuiti a Leonardo, il che ebbe ad incoraggiare l'ipotesi che Lodovico il Moro abbia più volte incaricato il pittore di ritrarre le sembianze di Cecilia. Oggi le due lettere del 1498 tolgono di mezzo ogni dubbio in proposito; la Gallerani, sollecitata a spedire il ritratto suo, eseguito da Leonardo, si arrende, sebbene le dolga che il ritratto ch'ella invia ad Isabella, non le rassomigli per i molti anni trascorsi dall'epoca della esecuzione: il che non avrebbe fatto, nè detto, se avesse disposto di altri ritratti più recenti, pure di mano di Leonardo. Vengono meno quindi tutte le ipotesi relative ai vari ritratti raffiguranti Cecilia Gallerani, ed attribuiti a Leonardo, sotto le sembianze di cortigiane, oppure di suonatrici di liuto: come rimane escluso il falso concetto, per molto tempo in voga, in base al quale si volle biasimare Leonardo come un artista venuto meno alla propria dignità, « avendo dovuto subire — come si arrivò a scrivere — la dura necessità col ritrarre le amanti del Duca »: falso concetto, che si cercò di aggravare, raffigurando Lodovico il Moro come un principe dissoluto, il che, tenuto conto delle condizioni dell'epoca, non corrisponde alla realtà.

Si deve ritenere che Isabella, effettuato il confronto fra il Bellini e Leonardo, abbia rimandato il ritratto della Gallerani a Milano, conforme all'impegno « sùbito facta la comparazione ve lo rimetteremo »: ma nessuna notizia si ha in proposito, nè credo che da quella data aprile 1498 in poi, si abbia altra menzione, anche indiretta, del dipinto di Leonardo: dobbiamo affidarci agli avvenimenti di quel tempo per formulare qualche induzione sulle vicende subìte dal ritratto della Gallerani. Ricordando come, pochi mesi dopo la richiesta d'Isabella d'Este, all'avvicinarsi delle milizie di Luigi XII capitanate dal Trivulzio, Lodovico siasi rifugiato ad Innsbruck per sollecitare l'aiuto di Massimiliano, possiamo ritenere che anche la Cecilia Gallerani, date le sue relazioni colla casa sforzesca, non abbia atteso in Milano l'entrata dei francesi: abbiamo infatti notizia che, tanto la Gallerani, quanto la Crivelli ebbero a recarsi a Mantova, cercandovi protezione presso Isabella: ed abbiamo pure notizia che lo stesso Lodovico

Bergamini, marito di Cecilia, esiliato più tardi per sospetto forse di intelligenze col partito sforzesco, siasi portato a sua volta a Mantova. Lo stesso Leonardo, abbandonata Milano in sèguito alla caduta del Moro nel settembre 1499, si era trasferito a Mantova, cedendo forse alle insistenti richieste di Isabella d'Este, che da lui sollecitava qualche dipinto: egli si accinse a farle il ritratto, del quale rimane un ricordo nel disegno conservato oggi al *Louvre*, dallo stesso Leonardo mostrato in Venezia, nel marzo 1500, a Lorenzo di Pavia: non risulta però ch'egli lo abbia eseguito a colori, sebbene il disegno abbia i contorni bucherellati, allo scopo di riportare, con polvere di carbone, le linee d'assieme sulla tavola.

Di fronte al trovarsi in Mantova di Leonardo con Isabella d'Este e la Gallerani, il pensiero corre al ritratto vinciano: avrà la Gallerani recato con sè la preziosa tavola? Forse questa non aveva per lei molto interesse, giacchè, come ella aveva scritto nel 1498, « vedere epso ritrato et me tutto inseme, non è alcuno che lo judica esser fatto per me », e la tavoletta rimase probabilmente in Milano, in attesa che gli avvenimenti e le condizioni politiche permettessero alla Gallerani di ritornare nel Ducato. In mancanza di altre notizie, non dobbiamo inoltrarci troppo nel campo delle semplici induzioni; però, quando si voglia prudentemente tenere calcolo di documenti aventi indiretta correlazione coll'argomento trattato, si può approfittare di una notizia, già da tempo conosciuta, della quale venne anche fatto uso nella controversia Leonardo-Preda, senza però rilevarne la singolare correlazione col nostro tema. È lo stesso Morelli che, nella foga di scoprire ritratti eseguiti da Ambrogio Preda, ebbe — come si disse — a valersi di un passo delle « Notizie d'arte di un Anonimo, della prima metà del sec. XVI » per affermare, senza la menoma esitanza, che il dipinto dell'Ambrosiana si trovava, nel 1525, in una collezione di quadri di un patrizio veneto, nella quale passava come opera di un pittore milanese, non nominato, raffigurante « una figlia di Lodovico di Milano, maritata nell' imperatore Massimiliano ». Corretto l'errore di *figlia* invece di *nipote*, il Morelli sentenziò senz'altro che il ritratto dell'Ambrosiana raffigurava Bianca M. Sforza, ed era di mano del Preda. La mancanza del nome del pittore milanese in quelle « Notizie » venne comodamente sfruttata dal Morelli con questo argomento: « il nome del pittore era sconosciuto all'Anonimo, forse anche allo stesso proprietario del quadro, « ma nessun intelligente di belle arti in Venezia pensò mai in quei « tempi di volere attribuire questo ritratto a Leonardo da Vinci

« stesso ». Argomento quanto mai capzioso, poichè in Venezia, mentre la pittura trionfava coi nomi di Bellini, Tiziano, Giorgione, Carpaccio, Palma, Bonifacio, ecc. gli intelligenti chiamati in causa — e si può dire lo fossero tutti a quell'epoca — non erano tenuti a pronunciarsi sulla paternità di un ritratto nella raccolta di un privato, tanto più che a Leonardo non si presentò la occasione di farsi conoscere in Venezia. Così, quella breve notizia indeterminata, ed anche inesatta nei suoi dati essenziali, venne dal Morelli adattata, anzi forzata alla sua tesi, senza essere diligentemente esaminata e razionalmente utilizzata, come oggi se ne presenta la propizia occasione.

★

La notizia dell'Anonimo, relativa ad un dipinto nella collezione di quadri di Taddeo Contarini in Venezia, nel 1525, è in questi termini: « El retratto in profilo insino alle spalle de Madonna.... fiola « del signor Lodovico de Milano, maritata nello Imperatore Massimi- « liano, fu de man de.... milanese ». Ora avviene, nel prendere in esame senza preconcetti le vecchie memorie, e nell'interpretarle diligentemente, di avvertirvi quasi istintivamente delle correlazioni, le quali guidano le nostre indagini verso induzioni ragionevoli, attendibili. Tale è la correlazione che si intravvede fra le poche parole dell'Anonimo, e le poche parole della donazione 1618, due documenti che hanno veramente una curiosa affinità: entrambi si riferiscono ad un ritratto femminile di profilo « dal mezzo in su », oppure « insino alle spalle » d'una Duchessa di Milano, oppure di Bianca M. Sforza, sposa di Massimiliano. L'autore è indicato soltanto come milanese nell'uno, e nell'altro è detto Leonardo: nessuna discordanza sostanziale vi sarebbe fra i due documenti, per cui si potrebbe anche ammettere che il ritratto dell'Ambrosiana sia quello stesso che si trovava nella raccolta Contarini in Venezia, nei primi decenni del secolo XVI. Rimarrebbe un ostacolo a tale conclusione, giacchè il riconoscimento di Bianca M. Sforza nel ritratto dell'Ambrosiana — ammesso durante la prima fase delle discussioni della critica morelliana — ha dovuto essere abbandonato, in sèguito all'accertamento che i ritratti autentici di Bianca M. Sforza sono troppo discordanti col dipinto dell'Ambrosiana: e si tratta di sconcordanze sostanziali, ben più decisive di quelle che hanno potuto opporsi alla tesi disposta a riconoscervi Beatrice d'Este. Sono questi ostacoli ad una conclusione, che concorreranno invece a spianare la via verso una più positiva ipotesi.

Come già si ebbe a dichiarare, la critica può tenere calcolo di elementi anche secondari ed indiretti: ora, il nome stesso del possessore del dipinto nel 1525, Taddeo Contarini di Venezia, deve riguardarsi come un elemento propizio per estendere le indagini. Non è un nome per sè stesso insignificante, essendo quello di una famiglia patrizia che annoverò vari Dogi fra i suoi membri; e se avremo la pazienza di sfogliare i *Diari* di Marin Sanudo, troveremo nei primi decenni del secolo XVI, frequente la menzione di un Taddeo Contarini di Nicolò, banchiere, armatore, negoziante, implicato anche in affari di contrabbando, uomo danaroso che già non esiteremmo ad immaginare collezionista di opere d'arte, come lo erano, a quell'epoca, i pari suoi. Tale circostanza non aggiungerebbe gran che alle vicende del ritratto, dall'Anonimo segnalato assieme ad altri dipinti di Giorgione, Romanino, Palma il vecchio, Giambellino, ecc., posseduti dal Contarini: ricordando però come nella raccolta di questo patrizio veneto si trovasse anche la Madonna — già attribuita a Leonardo, passata nel 1865 all'*Ermitage*, dopo di avere fatto parte della collezione Litta in Milano — si può pensare che quel ritratto femminile abbia potuto esulare a Venezia, in sèguito ai disperdimenti di memorie milanesi, avvenuti nel 1499: ipotesi per sè stessa naturale, confermata dalle varie notizie che rivelano nel Contarini una persona particolarmente affaccendata in argomenti d'arte. Valga a questo proposito la circostanza che Isabella d'Este nel 1510, avendo appreso la morte del pittore Giorgione, non indugiava a far pratiche per avere un dipinto da questi lasciato, raffigurante la *Notte*, scrivendo al suo banchiere in Venezia affinchè, accertato che si trattasse realmente di un'opera insigne, avesse senza indugio a contrattarla, quando vi fosse il pericolo di altri concorrenti; il quale banchiere rispondeva — dopo di avere parlato con vari amici del defunto — non trovarsi quel dipinto fra quelli lasciati dal pittore, aggiungendo come il Giorgione avesse invece dipinto una *Notte* per Taddeo Contarini, e un'altra per certo Vittore Beccaro, più bella della prima; le quali due opere non erano in vendita, essendo state eseguite per commissione dei rispettivi proprietari. La stessa Isabella d'Este nel 1491, in occasione delle nozze della sorella Beatrice, aveva interessato un Taddeo Contarini all'acquisto di un giojello, dichiarandosi verso di lui debitrice di ducati 1200. Troviamo quindi, a non breve intervallo di tempo, vari accenni a relazioni d'arte fra i Contarini e la Corte di Mantova, che non sono trascurabili nei riguardi del ritratto di duchessa di Milano, dal Taddeo posseduto nel 1525, giacchè completano le correlazioni, da una parte

fra Cecilia Gallerani ed Isabella d'Este, dall'altra fra questa e Taddeo Contarini. Qui, una nuova correlazione si affaccia alla mente: il ritratto dell'Ambrosiana non potrebbe essere quello posseduto dal Contarini, e rappresentare la Gallerani? L'ipotesi trova un complesso di circostanze che la delineano, la precisano, la confortano. Da una parte, abbiamo notizia di un ritratto della Gallerani, dipinto da Leonardo verso il 1483-85: dall'altra, sappiamo di un ritratto di profilo, di una duchessa sforzesca « dal mezzo in su » esistente a Venezia nel 1525, dipinto da un pittore milanese: davanti a noi abbiamo il ritratto di profilo, di una « duchessa di Milano, insino alle spalle », riconosciuto come di Leonardo nel 1618: sono tre circostanze di fatto, le quali si integrano spontaneamente. Prima però di concludere di trovarci davanti alla tanto ricercata Cecilia Gallerani, occorrerà esaurire l'esame dei dati di fatto, dei quali possiamo disporre: innanzi tutto, il riconoscimento può trarre partito dall'obbiezione del critico Morelliano, relativa alla semplicità dell'abbigliamento, che non esclude la elegante ricchezza di gioielli, quale si addice alla giovinetta amata da Lodovico il Moro: e se pensando a questa, si può esser portati ad immaginare una figura piacente col sussidio di una civetteria annunciante la privilegiata condizione sua con atteggiamento di autorità — mentre il profilo dell'Ambrosiana si distingue per calma nobiltà di espressione — non dobbiamo disconoscere come queste stesse divergenze rispetto la immagine convenzionale che ci possiamo formare di Cecilia, risultino a favore della ipotesi: infatti, dobbiamo escludere che la Gallerani presentasse il tipo della cortigiana, per la quale la bellezza può costituire l'unico pregio sufficiente a sostituire la intelligenza e le doti dell'animo: bellissima, come concordemente al tempo suo era proclamata, la Gallerani ebbe, ancora adolescente, a dimostrare una rara intelligenza, che le assicurò una precoce coltura, singolare per il sesso e l'età sua. Quand'anche si vogliano fare le debite riserve per gli elogi che i letterati della Corte di Lodovico il Moro le prodigarono, rimane pur sempre la circostanza di fatto, che la Gallerani parlava e scriveva latino, si trovò a pronunciare solenni orazioni davanti a persone colte dell'epoca sua, ebbe anche a scrivere versi: ella è pure ricordata per una relativa riservatezza, tanto più benemerita, quando si tenga conto della posizione e del prestigio, di cui avrebbe potuto valersi, ed anche abusare: le quali doti di intelligenza, di carattere, corrispondono veramente alla nobiltà dei lineamenti che ci stanno davanti: ecco la tanto ricercata immagine, l'opera di Leonardo cantata dal Bellincioni, conclusione

verosimile ed attendibile per chi si interessi all'argomento senza essere vincolato a preconcetti, o compromesso da giudizi già formulati, come gli scrittori che già si sono disputati intorno a questo ritratto, per giungere a conclusioni divergenti. Il Beltrami, però, che difese la tradizione della « Duchessa di Milano » dovrà felicitarsi di averla sostenuta, non tanto per sè stessa, quanto per il concetto di sacrificarla soltanto colla condizione di sostituirvi un elemento concreto ed attendibile di giudizio, quale sarebbe la conclusione che abbiamo raggiunto: poichè per il Beltrami, la tradizione che il ritratto rappresenti una duchessa di Milano — la quale non avrebbe potuto essere che Beatrice d'Este — presentava il vantaggio di sostenere implicitamente quella attribuzione del dipinto a Leonardo, ch'egli volle difendere apertamente in base ai meriti intrinseci, indiscutibili del dipinto, combattendo le svalutazioni artificiose di coloro che volevano senz'altro sostituire l'attribuzione al Preda. Egli non può, quindi, che felicitarsi di questo riconoscimento della Gallerani nel profilo dell'Ambrosiana, per cui risulta documentata la paternità del dipinto. E invero, chi potrà infirmare la logica di questa argomentazione: Leonardo ha eseguito il ritratto della Gallerani « in età imperfecta » come ella ebbe a dichiarare, ossia ancora giovinetta: il soggetto era, per concorde avviso dei contemporanei, attraente per la bellezza fisica, mentre la precoce intelligenza doveva accentuare il fascino della sua figura: l'artista, posto nella condizione di dare un saggio del suo ingegno come pittore, nell'ambiente della Corte Sforzesca, da lui prescelto per affermare le molteplici sue attitudini, dovette porre tutto l'impegno nel riprodurrre i tratti della giovinetta amata da Lodovico il Moro, il profilo della quale potè sembrargli elemento precipuo per l'interesse del ritratto, senza dovere ricorrere a posa speciale, od elementi accessori. Di questo dipinto, elogiato dal Bellincioni, mancano notizie dopo la richiesta fatta da Isabella d'Este del 1498, per raffrontarlo con ritratti del Giambellino: poco più di cento anni dopo, il card. Borromeo acquistava per il suo Museo una tavoletta dipinta da Leonardo, col ritratto di profilo di una « duchessa di Milano »: il profilo ha tutta la grazia della giovinetta dall'espressione intelligente; l'abbigliamento, non sfarzoso, è signorile: i giojelli, le perle attestano la ricchezza senza ostentazione. L'unico dato di fatto che contrasti al collegare questo dipinto dell'Ambrosiana col ritratto della Gallerani, è la menzione di « duchessa di Milano ». Ma, a più di cento anni di distanza, dopo la serie dei rivolgimenti politici del Ducato di Milano, deve forse recare meraviglia se la tradizione, secondo la quale il ri-

tratto era quello di una donna ch'ebbe grande prestigio presso la Corte Sforzesca, siasi deformata nella designazione generica di « duchessa di Milano » che secondo lo stesso critico sostenitore del Preda, non sarebbe da prendere alla lettera? Abbiamo visto come per il ritratto della collezione Contarini, la designazione del soggetto fosse, fin dal 1525, monca ed inesatta, essendosi dimenticato il nome della sposa di Massimiliano, e ritenendosi questa come figlia, anzichè nipote del Moro. Si potrebbe quindi ragionevolmente accampare la ipotesi che il dipinto dell'Ambrosiana sia il medesimo della collezione Contarini; al patrizio veneto buon raccoglitore di dipinti, come appare dalle « Notizie dell'Anonimo » può essersi presentata la occasione di venire in possesso del ritratto della Gallerani, colla semplice indicazione trattarsi di una tavola di pittore milanese: mentre la designazione del soggetto, in base al vago ricordo che si trattava di una dama della Corte Sforzesca, potè concretarsi col riconoscervi la sposa di Massimiliano I°, essendo ancor viva la memoria di una Sforza che si era sposata all'Imperatore, pur non ricordando il nome di questa, e non attribuendo particolare importanza al grado di parentela della medesima col Moro: tutto ciò si svolge logicamente, senza artificio, o sforzo di induzioni.

A questo punto, si consideri come la tesi esposta non abbia neppure bisogno di queste circostanze: se il richiamo al dipinto Contarini riuscì opportuno per metterci sulla via del riconoscimento della Gallerani nel ritratto dell'Ambrosiana, ed ha servito momentaneamente come *trait-d'union*, la tesi non ha stretto bisogno di appoggiarsi a tale circostanza di fatto: preferisce anzi di conservare la semplicità di un riferimento logico per sè stesso, compendiato in questa breve argomentazione: Leonardo ha dipinto in Milano, verso il 1483, il ritratto di una bella ed intelligente giovinetta, e questo si può ravvisare nella tavoletta che, fin dal 1618, si trova all'Ambrosiana col nome di Leonardo: dipinto degno del pittore, e rispondente al soggetto della « bella Gallerani ». Come per la questione dell'uovo di Colombo, si può dire che, avvertita la correlazione, non sembra vero di non averci pensato prima d'ora.

★

A sussidio della nuova attribuzione non potrebbero presentare maggiore opportunità alcuni argomenti coi quali si è voluto recentemente formulare un'altra personificazione del ritratto femminile all'Ambrosiana. Nel fascicolo della *Revue des Deux Mondes* del 15

novembre 1918, Robert de la Sizeranne, svolgendo su questo profilo una brillante dissertazione, prese come punto di partenza la circostanza — trascurata dai disfattisti di Leonardo — della singolare voga di questo dipinto, la quale implica un riconoscimento dell'eccezionale valore suo in linea d'arte: « Tout Milan est plein d'elle — dice agli — on la voit aux devantures, aux vitrines, sur les chevalets, figurée par tous les procédés, sur milles objets inutiles, les « souvenirs » les cartes postales. La première chose qui frappe est son extrême jeunesse et son extrême sérieux: le regard, enfantin encore, et timide, ajoute à la gravité naturelle du profil: il est pour beaucoup dans l'extraordinaire attirance qu'a cette frêle figure ». E dopo di avere genialmente segnalato la singolare corrispondenza di questa figura con alcuni passi della descrizione ideale della bellezza femminile — fatta dal Bembo negli *Asolani*, tradotti de Jehan Martin — lo scrittore francese addita un altro elemento veramente caratteristico del ritratto, vale a dire la ricchezza dei giojelli: « ils sont tellement nombreux et si serrés, ils serrent de si près la forme humaine, que tout le reste, figure et buste, dessin et couleur, vint-il à disparaître, ils suffiraient pour qu'on puisse, avec certitude, en rétablir exactement les contours généraux ». Di fronte al significato intrinseco dei giojelli all'epoca del dipinto, egli si domanda: « Qui est cette femme, universellement connue quant à ses traits, à peu près universellement ignorée quant à sa vie? C'est plus encore que Béatrice d'Este, une éphémère: c'est une petite fille qui joue à la grande dame, et même à la très grande dame: une poupée vivante qu'on pare de tous les bijoux, dans la Cour la plus riche en bijoux ». Dopo di che, egli arriva a concludere che il ritratto rappresenta Giovanna Sforza, figlia naturale di Lodovico il Moro, nata in Milano nel 1482, sposa a Galeazzo Sanseverino nel 1496. Una nota, dedicata al ritratto ambrosiano, viene in appoggio di tale riconoscimento: « Il suffit de regarder le portrait lui-même, pour être assuré de trois choses: c'est une très jeune personne, ce dont témoigne toute l'expression, et c'est une femme déjà mariée, ce qu'atteste la profusion des bijoux qui la couvrent (on sait qu'à cette époque les portraits de jeunes filles ne contiennent pas de bijoux). Ensuite, cette femme vit sous le règne de Ludovic le More, ce qu'indiquent sa coiffure, la broderie en chaînette d'or, la « fantasia dei Vinci » autour de l'emmanchure. Enfin la mention « une duchesse de Milan » quoique peut-être littéralement erronée, montre que la tradition faisait de ce portrait celui d'une personne d'un rang très élevé, qui allait

de pair avec les duchesses de Milan. Tout ceci restreint le champ des hypothèses ». Così conclude lo scrittore francese, richiamando le scarse notizie sul conto di questa figura femminile della Corte Sforzesca, le quali non bastano a toglier di mezzo la obbiezione abbastanza ovvia, non esservi alcun documento, o dato iconografico, che conforti la correlazione del ritratto ambrosiano colla sposa del Sanseverino, anzichè con altra delle figure femminili della Corte di Milano: si aggiunga la circostanza che questa figlia naturale del Duca morì, non avendo ancora quindici anni. Le argomentazioni di R. de la Sizeranne, a favore di questa « éphémère » si adattano invece, e meglio, all'amica di Lodovico il Moro: « l'extrême jeunesse et l'extrême sérieux » del profilo ambrosiano, rispondono alla precoce intelligenza della bella Cecilia, come pure lo sguardo « qui ajoute à la gravité naturelle du profil ». La ricchezza dei giojelli, genialmente distribuiti sulla figura, mentre può, in tesi ordinaria designare la sposa, rivela nel caso speciale l'amica del Moro; ed è alla nostra tesi che, senza volerlo, concorre lo scrittore francese, intravvedendo « une personne d'un rang très élevé, qui allait de pair avec les duchesses de Milan ». Egli conclude che alla Corte di Lodovico il Moro, eliminata la designazione di Beatrice d'Este « il ne reste qu'une femme qui soit à la fois aussi jeune que celle-ci, dejà mariée, et si haut placée, qu'elle ait pu laisser le souvenir d'une duchesse de Milan: c'est Bianca Giovanna Sforza »; ma non ha pensato che alla Corte di Milano, nel penultimo decennio del sec. XV — Bianca Giovanna Sforza essendo ancora in fascie, e Beatrice d'Este una bambina — un'altra figura venne effigiata in età ancora « imperfecta » da Leonardo, « aussi jeune et si haut placée » nel cuore del Moro, non maritata, ma in condizione di poter sfoggiare i giojelli della Corte Sforzesca: ed è Madonna Cecilia, dalla decantata bellezza, resa ancor più attraente dalla singolare, oltre che precoce intelligenza: è la Gallerani, effigiata dal giovane Leonardo con quel senso di vita interiore che — come disse Balzac — « semble vouloir briser la forme »: ed è l'artista che intravvediamo nel fascino singolare dell'opera d'arte, nella squisita eleganza dell'abbigliamento, nell'armonica distribuzione dei giojelli, che sottolineano la purezza dei lineamenti. Lo stesso R. de la Sizeranne, dopo di avere riferito come il ritratto sia attribuito al Preda « succédant depuis quelques années à Léonard de Vinci » così conclude: « ce profil est admirablement dessiné; l'homme qui l'a tracé, savait voir la nature »: egli non poteva più concisamente svalutare l'attribuzione ad un pittore secondario, quale è il Preda.

In relazione alla nuova personificazione, può riuscire interessante lo stesso passo già citato, relativo al ritratto di profilo dell'Ambrosiana, nel *Musæum* del Card. Borromeo, pubblicato nel 1625, mettendolo a raffronto colle parole dell'atto di donazione del 1618: poichè, mentre in questo si dice « ritratto di una duchessa di Milano » la descrizione del *Musæum,* colle parole « *caput quo Principum nostrorum unam exprimendo* » non offrirebbe un eguale valore di esplicito riferimento ad una duchessa, giacchè potrebbe interpretarsi come « *ritratto di una dei nostri principi* » perifrasi atta anche a designare l'*amica* di un duca di Milano. Cosicchè si può pensare che il Borromeo abbia acquistato il ritratto conoscendone la origine, e mentre nell'elenco sommario, in italiano, dell'atto di donazione, ritenne di indicare il soggetto come una duchessa, trovò più tardi, nel testo in latino del *Musæum,* la opportunità di dare una generica e al tempo stesso più esatta indicazione del soggetto.

★

Rimane ancora da aggiungere un ultimo e decisivo elemento di fatto, a sussidio della tesi di Cecilia Gallerani, raffigurata da Leonardo nel *Ritratto femminile* dell'Ambrosiana; elemento opportuno, in pari tempo, a dimostrare le conseguenze estreme della fobia vinciana dei critici disfattisti. Si conserva nella galleria di Lord Roden, a Tullymore Park in Irlanda, un ritratto femminile di profilo che, ragionevolmente si ritiene raffigurante Cecilia Gallerani. L'attribuzione può, a primo aspetto, lasciarci alquanto scettici, ricordando i vari dipinti che si disputano l'onore di raffigurare la bella Cecilia e in pari tempo il pregio di essere opera di Leonardo. Ciò non toglie che si presenti strana la eccezione sollevata dal solito critico disfattista, in merito a tale ritratto — pur ritenendolo degno di figurare nella sua opera — ch'egli dichiara essere stato « erroneamente dal Cook ritenuto della bella Cecilia Gallerani, della « quale non conosciamo l'effigie, e che almeno era bella e giovane ai « tempi del Moro, mentre questo non è, nè l'uno nè l'altro ».

Voglia il lettore considerare il criterio fuor del comune che ha dettato queste tre righe: non si può ravvisare in un ritratto una determinata persona, per il semplice fatto che della medesima non si conosce l'effigie, dal che dovrebbe logicamente conseguire la rinuncia a ricercare il ritratto di quella persona: di più, un ritratto di donna attempata e non bella, non potrà raffigurare una persona, la quale in altri tempi sia stata giovane, condizione inevitabile per tutti, e sia stata anche bella, il che per fortuna del genere umano non è un caso troppo raro. Lo

stesso critico non lascia nemmeno riavere il lettore dalla sorpresa di questi criteri iconografici, per assestargli senz'altro questa sentenza: « esso (*il ritratto*) è evidentemente del Preda ». Vi è però una provvidenza che arriva a cogliere in fallo questa disinvoltura nello screditare qualunque cosa sia da altri asserita, e nel bandire come autorità indiscussa qualunque cosa frulli per la mente: poichè lo stesso critico che respinge la tesi della Gallerani, continua: « è innegabile che fra la fi- « gura di Tullymore Park, e quella dell'Ambrosiana, corrono stretti rap- « porti d'arte: benchè la prima dama sia attempata e la seconda giovane, « un uguale spirito d'arte creativa le collega: certe peculiarità stilistiche « — il collo lungo, la rigida linea superiore della nuca, la forma del- « l'occhio — sono le stesse in entrambe le figure ». Ed ecco in trappola l'imprudente critico, colle stesse sue parole: egli considera come « rapporti d'arte, uguale spirito creativo, comuni peculiarità stilistiche, il collo lungo, la linea della nuca, la forma dell'occhio » di due ritratti, per dedurne che sono dipinti dalla stessa mano, ed escludere che raffigurino la stessa persona. Non si può immaginare un maggiore pervertimento di criteri iconografici, in base ai quali si potrebbe arrivare a dimostrare che una figura di Mosè, ritenuta di Raffaello, non è Mosè, e non è di Raffaello, per il semplice fatto che il taglio della barba, la conformazione del naso, sono delle « peculiarità stilistiche » comuni con un ritratto di vecchio, eseguito da Guido Reni.

Ma il critico non ha finito di dare le prove della incoerenza, alla quale lo condanna la fobia vinciana. Egli menziona, ed anche riproduce, un altro ritratto « ripetizione del ritratto ambrosiano, nella Raccolta Salting di Londra » osservando: « è piuttosto una copia antica, non molto corretta, con qualche variante nell'abbigliamento della ignota dama, che contribuisce a far pensare che l'attraente originale incontrasse favore anche in passato ». Qui si direbbe che il critico sia sul punto di avvertire la realtà che gli viene innanzi: poichè questi tre ritratti, offrenti una correlazione fra di loro, malgrado la diversa età e il diverso grado di perfezione nella fattura, dovrebbero indurre a tener conto del conseguente rapporto dei medesimi, colla citata attribuzione a Cecilia Gallerani: passa sotto il naso del critico, per così dire, la magnifica occasione di concludere, una volta tanto, qualcosa di serio, di geniale, aggiungiamo pure di lusinghiero per la perspicacia del critico, che avrebbe potuto risolvere d'un tratto la tradizione dei vari ritratti della Gallerani, da tempo ed invano ricercati dalla critica. Ma è l'incubo di Leonardo che offusca la mente, la distoglie dalla semplice e naturale conclusione, essere il ritratto di Tullymore Park quello di Ce-

cilia Gallerani in età matura, ma richiamante ancora il ritratto in « età imperfetta » fatto da Leonardo, e decantato dal Bellincioni: del quale, il ritratto della Raccolta Salting a Londra, è una copia. Ma il solo sospetto che Leonardo possa essere rievocato davanti a queste così evidenti circostanze, spreme dalla mente del critico un'altra delle sue riflessioni strabilianti: « Non si capirebbe — egli dice a proposito del ritratto dell'Ambrosiana — se fin d'allora esso veniva attribuito a Leonardo, come il copista non si studiasse di imitarlo meglio, o almeno con maggior fedeltà negli stessi particolari della veste ». E poichè qualche lettore potrebbe qui dubitare di avere bene afferrato il concetto racchiuso in questa riflessione — secondo la quale un copista sarebbe tenuto ad essere più o meno abile, a seconda dell'abilità e del merito dell'artista, del quale riproduce il dipinto — il critico si crede in dovere di meglio ribadire tale concetto aggiungendo: « sarebbe quindi a concludere — pur senza voler dare eccessivo peso alla supposizione (*meno male!*) — che il copista, poco preoccupato del nome dell'autore, ma più di rendere le belle fattezze della damina, si permettesse le varianti, che altrimenti il gran nome di Leonardo gli avrebbe impedito ». Il Leonardo è sempre grande, quando si tratti di defraudarne l'opera: e così il critico sorvola comodamente sulla circostanza tanto evidente ed immediata, che il ritratto della collezione Salting non è una copia del ritratto dell'Ambrosiana, nel senso comune e materiale che oggi si attribuisce alla parola « copia », bensì una ripetizione modificata in conformità delle mutate fattezze della Gallerani, quando non era più in « età imperfetta »: l'autore della quale ripetizione ha potuto, vedendo il ritratto di mano di Leonardo, attenersi alle linee d'assieme ed al complesso dei particolari del medesimo, senza che per questo si possa concludere che se egli si è permesso delle varianti, ciò dipende dal non essere di Leonardo l'originale: nel fatto, s'egli si dimostra debole pittore, ciò deriva esclusivamente dalla intrinseca debolezza delle sue attitudini, non già per il concetto, così cervellotico, ch'egli abbia fatto questo ragionamento che il nostro critico crede di attribuirgli: se il quadro fosse di Leonardo, lo copierei meglio e con maggior fedeltà, ma non essendo suo, mi permetterò nel copiarlo « di rendere le belle fattezze della damina » che sono incaricato di ritrattare, delle quali in caso diverso, non mi curerei affatto, mirando solo a rendere omaggio a Leonardo!

Ecco le conclusioni alle quali arriva la critica disfattista, quando si tratti di chiudere gli occhi davanti al ritratto dell'Ambrosiana per non vedervi Leonardo, e dire al tempo stesso, ad occhi chiusi « Esso evidentemente è del Preda ».

CAPITOLO SESTO

ALTRE DAME VINCIANE.

Data la effettiva scarsità delle opere pittoriche che ci rimangono di Leonardo — scarsità non dipendente dalle corrosioni della critica disfattista — dovrebbe sembrare interessante ai cultori di Leonardo il còmpito di un maggiore incremento delle ricerche nel campo delle opere che sono perdute. Il Vasari — e citando questo scrittore, intravvedo una espressione di compatimento sul volto dei critici morelliani — menziona di Leonardo circa venti opere di pittura: levando da questo numero i dipinti che ci pervennero e quelli che risultano distrutti, aggiungendo le poche opere menzionate da altri scrittori nella prima metà del secolo XVI, rimane un complesso di circa quindici opere, le quali possono ancora fornire materia per un lavoro interessante, quello di stabilire qualche rapporto fra le scarse indicazioni relative a queste opere vinciane smarrite od ignorate, ed i dipinti — siano pure copie, ma di carattere leonardesco — che in base a quelle indicazioni sia possibile di identificare. Si tratta di un lavoro di indagine e di induzioni, gradevole per sè stesso, utile sempre indipendentemente dal risultato più o meno effettivo che si abbia a raggiungere, purchè condotto con animo sereno, giudizio ponderato, equanime e, beninteso con quel grado di disposizione naturale e di pratica acquisita, occorrente per entrare nel merito della tecnica pittorica, per distinguere con una certa sicurezza le parti originali di un dipinto, i ritocchi e i rifacimenti parziali, per riconoscervi le manomissioni, i deperimenti dipendenti dal tempo, dall'incuria: le quali doti, a dire il vero, non sono poco comuni e nemmeno considerate dai critici odierni, il che spiega come, in mezzo all'abbondante letteratura vinciana, manchi tuttora questo lavoro di indagine, che ad ogni modo s'imporrà, appena la bufera disfattista siasi esautorata nelle stesse sue esagerazioni e contraddizioni.

Eppure, un saggio di questo lavoro avrebbe potuto già da tempo sembrare particolarmente interessante, prendendo argomento dalla serie dei ritratti ricordati come opera di Leonardo, per farne oggetto di uno studio collettivo e comparativo. Non può essere còmpito di queste pagine l'affrontare tale saggio; ciò non toglie che l'argomento, trascurato dalla critica, possa essere toccato, non fosse altro, per dimostrare come sia già stato compromesso dalle affrettate ed inconsulte affermazioni disfattiste.

★

Il Vasari menziona soltanto due ritratti eseguiti da Leonardo: quello di « Monna Lisa » da lui descritto con speciale cura, e l'altro così ricordato nella *Vita di Leonardo:* « ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci [**15**] cosa bellissima »: breve accenno, riprodotto da quello dell'Anonimo Gaddiano, che nella prima metà del secolo XVI aveva scritto di Leonardo: « ritrasse in Firenze dal naturale, la Ginevra di « Amerigo Benci, la quale tanto bene, più che non il ritratto, ma la « propria Ginevra pareva ».

Altri ritratti sono ricordati come opera di Leonardo: quelli di Cecilia Gallerani, di Lucrezia Crivelli, di Costanza d'Avalos, decantati in varie poesie del tempo di Leonardo, e qualche altro si potrebbe ancora aggiungere, sebbene non corredato da speciale documentazione: ci limiteremo a segnalare quello di Cracovia, nella Collezione Czartoryski, noto col titolo: *Dama dal furetto* [**18**].

Dei menzionati ritratti femminili, quattro possono essere raggruppati, essendo riferibili al periodo giovanile di Leonardo: e poichè di Cecilia Gallerani già si è parlato nel Capitolo precedente, così rimangono tre ritratti da prendere in esame, cominciando da quello della Benci, che risulterebbe il primo in ordine di tempo.

Poichè tanto si è parlato delle « varie maniere » di Leonardo, del « periodo fiorentino » e del « periodo milanese » come punti di riferimento e di giudizio per l'opera vinciana — riferimenti che all'atto pratico sono invocati solo quando riescano a vantaggio della tesi sostenuta — si dovrebbe supporre che in merito al ritratto della Benci, le notizie raccolte da qualche tempo sul medesimo, avessero già indotto a considerare il ritratto come prezioso caposaldo per ravvisare la maniera di Leonardo, nel primo periodo fiorentino. Il riconoscimento di Ginevra Benci nel ritratto della Galleria Liechtenstein a Vienna, risale al principio del secolo scorso, e l'attribuzione sua a Leonardo può aver trovato, come punto di partenza, la facilità colla quale la mano

del maestro si volle particolarmente riconoscere nei dipinti interessanti per quella impressione di vita intima, che è caratteristica nelle opere sicure del maestro, in particolar modo nella Gioconda. Certo, nell'osservare il dipinto, specialmente la prima volta, si può rimanere alquanto indecisi, fra la impressione di essere dinnanzi ad un'opera di singolare pregio, e la scarsa attrazione destata da quel viso largo, dagli zigomi pronunciati, richiamante sia pure vagamente, un tipo mongolico, mentre la espressione dello sguardo, la sicurezza dei particolari, la singolarità del fondo, fanno pensare a Leonardo. D'altra parte, l'avere il Vasari menzionato il ritratto della Benci in modo da farlo ritenere appartenente al periodo del soggiorno di Leonardo a Firenze, fra il 1503 e il 1506, contribuì a mettere in dubbio il riconoscimento della Benci nel ritratto di Vienna, per il fatto che, avendo Leonardo dipinto nello stesso periodo di tempo la Gioconda, il divario fra i due ritratti ha potuto risultare troppo stridente nella maniera, come nella tecnica di esecuzione.

★

Uno scrittore fiorentino, or sono trent'anni, rendeva ancor più incerta la situazione, riferendo come Ginevra Benci, sposata a Luigi Niccolini, fosse morta nel 1473, di modo che il ritratto suo, se veramente opera di Leonardo, risulterebbe opera giovanile: troppo giovanile si poteva aggiungere, pensando a Leonardo appena ventenne, chiamato a ritrarre le sembianze della giovane sposa predestinata ad immatura fine. La questione si complicava in questa ristrettezza di tempo per il dipinto: non prima del 1472, nei riguardi dell'età di Leonardo, non dopo l'agosto del 1473, per la morte del soggetto: e la tesi del Morelli, favorevole piuttosto al Verrocchio, poteva quindi riprendere vigore, maestro ed allievo trovandosi verso il 1473, nella condizione di reciproco influsso nel campo pittorico, in attesa che il sopravvento toccasse decisamente al giovane allievo. Per fortuna, una ulteriore indagine fatta nei documenti del tempo, non tardava a risolvere la questione in favore di Leonardo. Uno degli studiosi della categoria archivistica, poco gradita al Morelli, si prese la cura di esaminare il registro, dal quale era stata ricavata la notizia della morte di Ginevra Benci nel 1473: egli trova infatti che la *donna*, ossia moglie del Niccolini venne sepolta in S. Croce, nell'agosto di quell'anno: ma trova in pari tempo, nelle successive annotazioni del 1474, la notizia della unione dello stesso Niccolini, in seconde nozze, con Ginevra Benci; la *donna*, prima moglie, non era quindi la Benci in questione, cosicchè rimossa la difficoltà di tempo, rimaneva a Leonardo l'agio fra il 1474

e il 1482 — epoca della sua partenza da Firenze — per la esecuzione del ritratto della sposa.

La data del dipinto trova altri elementi per una maggiore determinazione, nelle ulteriori notizie raccolte sul conto di Ginevra Benci, specialmente nei riguardi dell'età. Risultando che questa nel 1480 aveva 21 anni — si era quindi sposata di quattordici anni — l'epoca del ritratto può ritenersi, in base all'apparente età, non anteriore al 1478, quando Leonardo, abbandonata la bottega del Verrocchio, già si era affermato come pittore. Dallo stesso documento, che menziona nel 1480 la Benci di anni 21, risulta come questa fosse allora in cattive condizioni di salute: di lei si hanno ancora notizie nel 1490, giacchè in Roma veniva da un suonatore di viola ricordata in un convegno di dame, quale esempio vivente di bellezza, di bontà, e di coltura.

★

Pertanto, gli elementi di fatto dedotti dai documenti, resero attendibile la correlazione fra il dipinto e la attestazione, dal Vasari desunta dall'Anonimo Gaddiano. La desiderata testimonianza positiva di tale correlazione non doveva tardare, in favore di Leonardo: poichè, esaminando il rovescio della tavola — quel rovescio che di solito i critici disdegnano — si ebbe a constatare che le dimensioni attuali non sono le originali, la tavola presentandosi mutila nella parte inferiore, e di conseguenza mutilato il motivo decorativo dipinto sul rovescio — conforme all'uso del tempo — formato da due rami di alloro e di palma, intrecciati per racchiudere l'iscrizione *Virtutem forma decorat*, ed un ramoscello di ginepro, allusivo alla persona: virtù che nel 1490 meritava di essere ricordata a Roma, nel nome di Ginevra Benci. Come avviene per le indagini che procedono sul terreno solido dei documenti e delle ponderate conclusioni, non sulle ipotesi e le divagazioni, assicurato questo punto di partenza, la identificazione della Benci trovò altri elementi: ed una copia libera, non mutila, posseduta dal Marchese Pucci a Firenze, recante a tergo la vecchia scritta « Ginevra d'Amerigo Benci » ha potuto stabilire che la parte mutilata nell'originale comprendeva le mani, una delle quali coll'anello nuziale.

Abbiamo quindi un ritratto femminile di Leonardo, dipinto verso il 1478-80, il quale costituisce un punto di riferimento di singolare interesse per le altre opere che a Leonardo siano da attribuire, per il periodo 1478-1485: fra le quali, il Ritratto femminile dell'Ambrosiana e quello di Cracovia. Questo periodo di particolare importanza per identificare le caratteristiche personali di Leonardo, offre la oppor-

tunità di segnalare uno degli errori comuni, e più diffusi della critica odierna — disfattista o meno di Leonardo — quello di compenetrare nelle espressioni di *periodo fiorentino* e di *periodo milanese*, il significato di un giudizio assoluto di merito. Il fatto che vi fu un giorno verso la metà circa di quel lasso di tempo, nel quale, cessato il soggiorno di Leonardo a Firenze, cominciò quello di Milano, non costituisce un argomento per differenziare recisamente l'opera di Leonardo, in relazione al mutato soggiorno. Eppure, con tutta facilità le opere di Leonardo vengono classificate con questo criterio: e poichè il primo lavoro di Leonardo a Milano, è quello della « Vergine delle Roccie » e l'esemplare del *Louvre* si presenta anteriore all'altro di Londra, ecco i critici convenire senz'altro che il primo esemplare appartiene al periodo fiorentino, vale a dire è stato dipinto a Firenze, e deve essere stato portato dallo stesso Leonardo a Milano. Sorvolando alle incongruenze — che segnaleremo nei Capitoli seguenti — derivanti da tale asserzione, è il caso di domandare per quale ragione, allo spostarsi di Leonardo da Firenze a Milano, debba accompagnarsi una repentina mutazione nella tecnica pittorica, quasi che Leonardo si trovasse in grado di dipingere la « Vergine delle Roccie » nella primavera del 1482 a Firenze, anzichè a Milano nella primavera del 1483. Perciò, le denominazioni « periodo fiorentino, e periodo milanese » non possono avere un valore assoluto di apprezzamento: Leonardo nei primi anni del soggiorno a Milano continuò la maniera o le maniere usate nel periodo fiorentino, modificandole gradatamente, e non ha consistenza alcuna la obbiezione che « il Ritratto femminile » della Ambrosiana non possa essere di Leonardo, essendo « lavoro acerbo rispetto alla maturità del periodo milanese »: come non ha alcuna efficacia pratica l'altra obbiezione che il medesimo ritratto non corrisponda ad alcuna delle maniere di Leonardo. Oggi il ritratto della Benci eseguito qualche anno prima, costituisce un elemento prezioso per ricostituire logicamente la serie delle figure dipinte da Leonardo, dalla *Vergine dell' Annunciazione*, alla *Benci;* da questa, a *Cecilia Gallerani* e al *Musicista,* sia il Gaffurio, o quel cantore, o suonatore che la critica preferisca. Ricostituita tale serie, potrà facilmente trovarvi posto anche la *Dama dal furetto*, di Cracovia.

A questo lavoro, non turbato da artificiose interpretazioni e mutilazioni di documenti, da ipotesi cervellotiche, la critica disfattista di Leonardo preferisce invece la comoda indifferenza, lo *statu quo post Preda.* La *Vergine dell'Annunciazione* è di Lorenzo di Credi: la *Benci* rimane in una diffidente attesa: la identificata *Cecilia* è del Preda: il *Musicista* è pure del Preda, o di altro leonardista da trovare: la *Dama*

dal furetto è del Boltraffio, oppure dell'inevitabile Preda. Leonardo, maestro di tutti, ma « indolente, lento nel lavoro, distratto » si riduce a lasciar dipingere gli allievi, solo degnandosi di « por mano, alle volte, nei lavori dei suoi garzoni ». Ecco il *leitmotiv* della critica disfattista.

★

Prima di procedere nell'esame degli altri ritratti femminili, esauriremo quanto si riferisce alla Benci, segnalando il giudizio dato da un critico francese, che ci consentirà qualche opportuna riflessione.

« C'est une charmante tête de jeune femme au visage arrondi, dé-
« licatement encadré par les fines boucles de la chevelure. Au second
« plan, les feuillages légers d'un massif de genévriers servent de fond
« à la tête et, sur la droite, une échappée laisse voir une rivière bordée
« d'arbres. C'est là pour nous, faute de points suffisants de comparaison,
« un problème difficile, mais il semble qu'on ne doit pas trop s'égarer,
« en attribuant ce portrait, soit à la jeunesse de Léonard, soit plutôt,
« selon mes préférences, à l'âge mûr de Verrocchio ».

Ecco un brano di prosa particolarmente istruttivo, non soltanto per la chiara e succosa descrizione — al paragone della quale sembrano ancora più puerili i saggi riportati, e che riporteremo come esempio di astrusa vacuità di frasi e di parole — ma per la nobile riservatezza di giudizio. Lo scrittore, Marcel Reymond, volge al termine del notevole suo studio sul Verrocchio, e trovandosi a dover menzionare il ritratto della Galleria Liechtenstein, non si abbandona a quell'*engouement* che facilmente esercita l'artista, sul quale abbiamo concentrato i nostri studi: egli riconosce la difficoltà di pronunciarsi, in mancanza di punti sufficienti di raffronto, rimanendo esitante fra i due nomi, senza però dissimulare le sue preferenze. E si tratta di una esitanza fra due nomi insigni, uniti dalla intimità di maestro ed allievo, quali Verrocchio e Leonardo, non dal rapporto accidentale di soci, che collegò Leonardo al Preda. Il critico francese probabilmente non venne a notizia dei dati di fatto, che concorrono a riconoscere nel ritratto la giovane Benci, altrimenti dell'accenno suo al « massif de genévriers » egli avrebbe certamente approfittato per ravvisarvi un rapporto colla figura rappresentata. Ad ogni modo, la sua riservatezza lo mantenne nel campo di una ipotesi, che i documenti dovevano confermare: « giovinezza di Leonardo, età matura del Verrocchio » corrispondono precisamente a quel periodo 1478-80, al quale possiamo, per considerazione di età del soggetto, assegnare il dipinto: Leonardo essendo allora fra gli anni 26 e 28, il Verrocchio fra gli anni 43 e 45.

E qui si presenta la opportunità di deplorare le conseguenze prodotte dalla critica odierna, coll'ingombrare il campo degli studi con una congerie di materiale mal digerito, ritardando ed ostacolando in pari tempo il lavoro — veramente proficuo per gli studiosi — del coordinamento dei dati e delle conclusioni basate sopra indagini precise ed obbiettive. Ciò che abbiamo riassunto riguardo al ritratto Benci, non costituisce una novità, e nemmeno il frutto di personali ricerche, essendo semplicemente il coordinamento — fatto forse per la prima volta — di quanto si venne in quest'ultimi decenni a raccogliere in proposito. Lo scrittore francese avrebbe certamente potuto avvantaggiarsi più facilmente di questo materiale, qualora fosse stato per tempo riordinato e segnalato; e non avrebbe esitato nel suo giudizio « ayant de points suffisants de comparaison » a rivolgere su Leonardo le sue preferenze. I punti di raffronto non gli sarebbero mancati nella Cecilia Gallerani e nel Ritratto di Cracovia.

★

Recentemente, un critico d'arte straniero, illustrando in un periodico milanese le opere d'arte italiana, conservate a Cracovia, o più precisamente che si trovavano in questa città prima della guerra, scriveva: « Il ritratto Czartoryski [**18**] di giovane donna che tiene una « faina, e quelli della così detta *Beatrice d'Este* dell'Ambrosiana, e « della *Lucrezia Crivelli* del *Louvre*, vennero generalmente ritenuti di « Leonardo, nei tempi premorelliani; ma la critica moderna, che si af- « faticò a distinguere fra maestro e discepoli, non riconosce più nel « grande artista della *Gioconda*, l'autore di queste più graziose, ma « meno penetranti teste femminili. Il *Ritratto* dell'Ambrosiana è ora, « fuor di ogni discussione, un Ambrogio Preda: mentre la *Lucrezia* « *Crivelli* si giudica quasi da tutti un Boltraffio. Il quadro di Cracovia « mostra maggiori affinità con questo pittore, più di tutte le altre sopra « dette teste leonardesche, la tinta grigia essendo assolutamente una « caratteristica del Boltraffio: cosicchè non abbiamo ragione per non « considerarlo quale lavoro suo, tanto più se poniamo mente alla mano « e al taglio degli occhi, caratteristici del Boltraffio ». Dopo di che, il critico descrive i colori dell'abbigliamento, comprovando con ciò — a differenza di molti critici che sentenziarono sul ritratto di Cracovia — di avere almeno veduto il dipinto. Riguardo al soggetto raffigurato, egli conclude: « il nome e la persona di questa bella e fragile creatura, rimangono ancor più enigmatici di quelli del di lei pittore ».

Questi accenni bastano a segnalare la facilità colla quale, nel campo

degli studi d'arte, si trasmettano e si accettino le conclusioni disfattiste di Leonardo: il « Ritratto dell'Ambrosiana » che ha fornito argomento per il Capitolo precedente, viene dichiarato « fuor di ogni discussione, come un Ambrogio Preda »: non si ammette nemmeno un parere diverso, come non lo si ammette per la Lucrezia Crivelli, attribuita al Boltraffio, lo stesso pittore al quale si vuole assegnare il ritratto di Cracovia.

Però, nell'esaminare col dovuto interesse la riproduzione del dipinto che si accompagna a quegli accenni, il mio occhio, forse eccessivamente indagatore, ritenne di potere leggere nel fondo del quadro alcune parole, che dovevo naturalmente presupporre di meno difficile lettura sull'originale, e quindi avrebbero potuto, anzi dovuto essere segnalate dal critico nei suoi cenni descrittivi [**18**]. Poichè, quando sopra una vecchia tavola sprovvista di qualsiasi memoria od indizio riguardo all'autore, al soggetto raffigurato, alla provenienza e vicende subìte, si trova una indicazione grafica qualsiasi, questa costituisce un dato interessante e non trascurabile, quand'anche si voglia, a primo aspetto ritenerla insignificante; dato di fatto del quale si deve tener conto anche se giudicato estraneo al dipinto, non fosse altro per persuadere di ciò lo stesso lettore. Nel caso in esame, le parole che io intravvedevo attraverso la riproduzione tipografica, risultavano per sè stesse interessanti, poichè arrivavo a leggere: *La belle feronière Leonard Vinci*. Pure ammettendo, in via di ipotesi, che il critico straniero favorevole al Boltraffio si fosse persuaso, davanti all'originale, che si trattasse di una aggiunta posteriore, era pur sempre doveroso il segnalare una scritta, comprovante come per il passato il dipinto fosse stato attribuito a Leonardo, e ritenuto come il ritratto della « *belle ferronière* » questa incognita che, per la svista di uno scrittore d'arte, ha ceduto il nome suo all'altra dama, nota anche col nome di Lucrezia Crivelli, esposta al *Louvre*.

Per accertare che i miei occhi non mi ingannassero, volli procurarmi la fotografia, dalla quale era stata ricavata la riproduzione per il periodico milanese, ed ebbi campo di constatare come nel catalogo stesso della Ditta editrice delle fotografie di Cracovia, il dipinto si trovi elencato col titolo « La belle Ferronière ». Ben lontano dall'annettere soverchia importanza a questa attribuzione, non disposto al tempo stesso, a trascurarla — come invece constatai aver fatto quanti si occuparono di quel ritratto — mi parve che da una scritta, la quale potrebbe risalire al secolo XVII, si dovesse dedurre che l'attribuzione a Leonardo ebbe un tempo i suoi fautori: e pur non volendo

abbandonare la preventiva diffidenza — inspirata dalla già rilevata facilità ed abbondanza nelle attribuzioni di altri tempi, a favore di Leonardo — non mi parve partito prudente quello di svalutare tali attribuzioni, giudicandole in blocco poco autorevoli. Da quel giorno, provai la legittima curiosità di tener dietro alla « bella e fragile creatura » non foss'altro per vederne la fragilità nelle mani della critica.

Il punto di partenza, dirò così accidentale, del mio interessamento mi metteva davanti l'attribuzione al Boltraffio, per parte di un critico, la di cui competenza io non potevo a meno di valutare in base all'asserto suo, essere il Ritratto femminile dell'Ambrosiana un'opera « fuor di ogni discussione, del Preda ». Era quindi naturale il desiderio di raffrontare la designazione fatta nel nome del Boltraffio, col parere di altri critici disfattisti di Leonardo. Le vicende della guerra ebbero però il loro riflesso anche nel contrastato campo vinciano: e la « fragile creatura » di Cracovia, allorquando il critico la segnalava nella rivista milanese del 1915, aveva emigrato a Dresda, per le stesse preoccupazioni che da Parigi facevano esulare la bella « Lucrezia Crivelli » e da Milano « Madonna Cecilia »: gentili figure, già da tempo congiunte nell'avversa sorte di trovarsi contestate nei nomi degli autori e dei soggetti. A Dresda, il ritratto di giovinetta che trattiene fra le braccia il furetto, pronto a sfuggirle, si presta per un esame più minuzioso. Il critico che può osservarla con tutto l'agio, non è un disfattista di Leonardo, tutt'altro: egli è un superstite delle lotte morelliane di or sono quarant'anni, quanto a dire un critico attempato, che può recare nel suo esame il contributo di una lunga pratica, quand'anche si voglia negargli quella genialità superficiale, che distingue i disfattisti vinciani. In base a questo esame, il ritratto risulta in varie parti danneggiato, ritoccato e ridipinto — sorte purtroppo comune alle opere d'arte — ma presenta un interesse singolare, rivelando « la scuola, se non la mano di Leonardo ». Così dichiara prudentemente il critico; il quale, richiamate le due attribuzioni del dipinto a Boltraffio e al solito Preda, trova meritevole di confutazione soltanto la prima, osservando come — ad eccezione della Madonna di Buda-Pest, inspirata a disegni di Leonardo — il Boltraffio non presenti nelle sue opere la sciolta originalità di movenze, e nemmeno la spigliata delicatezza nel disegno, che distingue il ritratto di Cracovia; riportando la esecuzione di questo al 1490 — in realtà potrebbe anche risalire al 1485 — il critico rileva opportunamente la gamma dei colori, caratteristica nei dipinti giovanili di Leonardo ed imitata dai discepoli suoi, non mai raggiunta però nella intensità del chiaroscuro. E così si può dire che, senza avvedersene, il critico arrivi

a sanzionare, cogli argomenti addotti, quella paternità nel nome di Leonardo, che ancora si mostra esitante ad affermare.

*

Alla stessa *Dama dal furetto* non è mancata, come si disse, l'attribuzione all'inevitabile Preda, sostenuta dal non meno inevitabile disfattista di Leonardo con questi argomenti: « A Leonardo stesso vien dato, « da alcuni scrittori, il noto ritratto del Museo Czartoryski, da altri col- « locato fra le opere del Boltraffio: la forma del viso autorizzerebbe « questa attribuzione, ma l'insieme piuttosto impacciato, nonostante la « dolcezza del viso della bella incognita — che emana una soavità degna « di Leonardo — e il disegno secco, incerto della mano mal costrutta, « dalle dita troppo distanti fra loro, come negli angeli di Londra (e il « difetto è accresciuto da vecchi ritocchi che la scontornarono, appesan- « tendola) fanno pensare al Preda ». Dopo di che, il ritratto viene senz'altro riprodotto colla non dubbia attribuzione al Preda, e il rapporto coi due angeli di Londra viene dimostrato, raffrontando la mano destra dell'angelo che suona la viola [**27**] colla destra del ritratto di Cracovia, e la mano destra di una Madonna in una debolissima tavola del Seminario di Venezia: « mani uniformemente ossute, secche, come mummificate, « dalle dita senza carne, che sembran continuare nel metacarpo, troppo « distanti fra di loro »: di modo che, la mano difettosa diventa, conforme al metodo morelliano, l'elemento preponderante, decisivo, per il riconoscimento del Preda. Ora, astraendo dalla normale magrezza delle dita — la quale non può designare per sè stessa, la maniera personale di un determinato artista — sta il fatto che il ripetuto rilievo delle « dita troppo distanti fra loro » non ha un intrinseco valore, quand'anche non lo si prenda alla lettera, il che risulterebbe anatomicamente scorretto — ma lo si consideri come un atteggiamento delle dita, discostate fra di loro. Infatti, se le due mani acconsentono un raffronto, ciò dipende solo dalle azioni che debbono rappresentare: azioni diverse fra di loro, ma che sono rispondenti al comune ufficio di esercitare uno sforzo, per il quale le dita debbono tendersi ad arco, e quindi discostarsi nella loro parte mediana: lo sforzo compiuto dalle dita dell'angelo per impugnare l'archetto, ed esercitare con questo la pressione sulle corde della viola, risulta analogo a quello che le dita della incognita debbono compiere per trattenere il furetto irrequieto. L'analogia delle due mani non può quindi, per sè stessa, avere alcun riferimento ad una maniera individuale, che un artista possa tradire nel disegnare una mano.

Ciò che appare singolare, è la discordanza di giudizio dei critici all'atto di formulare, ognuno per proprio conto, l'attribuzione del dipinto: la bella mano che per un critico è « caratteristica del Boltraffio » per l'altro critico è del Preda, perchè « mal costrutta, ossuta, secca, mummificata, senza carne ». E così, i « raziocini fondamentali » del metodo morelliano si adattano alle più svariate e meno conciliabili attribuzioni: l'uno vede il Boltraffio, dove l'altro trova il Preda, quasi a compenso del caso, nel quale il primo vedrà il Preda, là dove il secondo riconoscerà il Boltraffio. La stessa mano, che dovrebbe avere « le dita « grassocce e morbide » essendo del Boltraffio, ha le « dita secche « senza carne » per essere attribuite al Preda: è sempre della stessa mano, che uno scrittore d'arte meno disfattista degli altri, dopo di avere osservato a proposito del ritratto di Cracovia, che « nella carnagione del viso, del petto, e sopratutto della mano destra, vi sono ancora — malgrado i ritocchi — i pregi insuperabili della modellazione di Leonardo », aggiunge: « la mano, nonostante abbia il contorno ripassato, « è della solita perfezione anatomica, congiunta alla delicatezza e morbi- « dezza femminile, che ammirasi solo nei quadri di Leonardo. Questa « mano, da sola, basta a rivelare Leonardo ». Infatti, basta ricordare la mano nel ritratto d'Isabella d'Este [**17**].

E così abbiamo, per concludere, una figura di cui dagli uni si riconosce la « sciolta originalità di movenze e la spigliata delicatezza del disegno » dagli altri l' « insieme piuttosto impacciato e al disegno secco »: la mano « di perfezione anatomica, e di delicatezza, morbidezza femminile » è la stessa « mano mal costrutta, ossuta, secca, mummificata ». Non si potrebbero ideare contrapposti più recisi, per dimostrare l'incoerenza del metodo morelliano, pur trattandosi di Leonardo.

★

Riguardo al titolo « *la belle Ferronière* » — comunemente attribuito ad un dipinto del *Louvre*, raffigurante un ritratto femminile, di tre quarti, nel quale si conviene di riconoscere Lucrezia Crivelli, altra amica di Lodovico il Moro — si è discusso a lungo, e da qualche scrittore, come l'Uzielli, a fondo, senza che i risultati siano stati tenuti in considerazione nel campo della critica vinciana; la quale si accontentò di approfittarne della discordanza fra quel nome e il titolo, per intralciare l'attribuzione del dipinto a Leonardo: infatti la ipotesi che Leonardo abbia dipinto una dama della Corte di Francia — come lascierebbe supporre il titolo — trova la facile obbiezione che Leonardo, stabilitosi in Francia solo nel 1517, non avrebbe potuto eseguirvi un ritratto, che non presenta le caratteristiche

già da lui affermate, molti anni prima, col ritratto della Gioconda. Eppure, questo equivoco derivante dal titolo « *la belle Ferronière* » avrebbe dovuto già da tempo sparire, sol che si fosse una buona volta, non solo constatato, ma liquidato l'errore sul quale si basa.

Il catalogo dei quadri posseduti del re di Francia a Fontainebleau, nel 1754 compilato da Lepicié, menziona « une tête de femme, de « profil, nommée communement la belle Ferronière »: a proposito del quale ritratto, il Lepicié, pur rilevando la « précision étonnante du profil et le fini de l'exécution » osserva essere il ritratto considerato erroneamente della « belle Ferronière » amica di Francesco I, morta prima che Leonardo venisse in Francia: questo argomento, addotto per sfatare il titolo, non ha escluso però l'attribuzione del ritratto a Leonardo, la descrizione del quale risulta ad ogni modo, affatto discordante col ritratto femminile del Louvre, non solo per la posa di profilo, ma per questi particolari dell'abbigliamento: berretto di velluto rosso, velo scendente sulle spalle, abito di colore bleu. Il ritratto femminile del *Louvre* invece si ravvisa nell'altro successivamente descritto dal Lepicié: « Un portrait de femme, ayant devant elle un appui de pierre »: i particolari dell'abbigliamento corrispondono perfettamente al dipinto. Un secolo più tardi, il Rigollot stendeva il catalogo delle opere di Leonardo, e dopo di avere riportato la descrizione del Lepicié, relativa al quadro « la belle Ferronière », aggiungeva: « ce tableau ne se retrouve plus »: dopo di che descrisse l'altro « portrait de femme » al quale però si era trasmessa, nell'intervallo di tempo, la qualifica di « *belle ferronière* » diventata tradizionale dopo la scomparsa del dipinto, che già aveva portato erroneamente lo stesso titolo: le dimensioni riferite dal Lepicié per i due dipinti, concorrono ad assicurarci che il secondo dei ritratti descritti, è quello oggi al *Louvre* (23 pollici per 16 pollici, misure riportate nel 1754, corrispondenti a m. 0,62 per m. 0,44, dimensioni del ritratto esposto al *Louvre*). Il Lepicié, dopo la descrizione aggiunge: « ce portrait est du même faire que les autres ouvrages de « Léonard. Il y a beaucoup de verité dans la tête: l'expression en est « agréable et spirituelle ».

Tutto ciò avrebbe dovuto già da tempo contribuire a liberare il dipinto del *Louvre* da una designazione impropria, la quale concorre a sviare le ricerche, a confondere i giudizi nei riguardi del soggetto e dell'autore di quel dipinto. Prima di abbandonare questo titolo, che ha raggiunto una tradizionale notorietà difficile da sradicare, è doveroso un richiamo all'iscrizione sul dipinto di Cracovia: si tratta di un titolo che risulta im-

proprio per il dipinto del *Louvre*, come per l'altro descritto nel 1754, oggi smarrito, il che non toglie avesse quel titolo una origine, un fondamento, che il ritratto di Cracovia può aiutarci a rintracciare. Innanzi tutto, quella iscrizione deve ritenersi abbastanza vecchia, per il nome di *Feronière*, anzichè *Férronière*, come ormai si scrive tradizionalmente, intravvedendo quasi un rapporto colla fibbia di ferro, che figura nel ritratto: e poichè nel 1754 questa qualifica, trasmessa ad un ritratto oggi scomparso, era giudicata erronea solamente rispetto alla tradizione che Leonardo fosse l'autore del dipinto, si affacciano queste tre distinte ipotesi: 1°, il dipinto smarrito, dal berretto di velluto rosso, non era di Leonardo, malgrado la « précision étonnante du profil, et le fini de l'execution », ma realmente rappresentava l'amica di Francesco I, detta « *la belle Féronnière* », forse dal nome del marito — che si vorrebbe certo Féron — morta nel 1515: 2°, il dipinto era di Leonardo, non eseguito in tal caso in Francia, ma molto tempo prima, ed importatovi fin dai primi tempi del dominio di Luigi XII: 3°, il dipinto non era, nè di Leonardo, nè raffigurava la « *belle Féronnière* »: nel quale ultimo caso, acquisterebbe singolare interesse il dipinto di Cracovia, ammesso che la iscrizione risalga almeno al 1642, alla quale epoca si descriveva un quadro esistente, con tale titolo, a Fontainebleau, dove si conservavano altri dipinti di Leonardo. Di modo che un rapporto potrebbe già delinearsi, fra il dipinto di Cracovia e quel gruppo di opere vinciane le quali, sia per importazioni effettuate alla caduta del dominio sforzesco, e durante il dominio di Luigi XII, sia per acquisti fatti da Francesco I — vivente ancora Leonardo, o dopo la morte dell'artista — si era formato a Fontainebleau.

Come già si è detto, non può essere argomento di queste pagine l'affrontare e risolvere un problema di paternità: il fatto stesso di non conoscere il dipinto di Cracovia, basterebbe a trattenermi da una conclusione, che altri critici non esitarono a pronunciare, senza aver veduto il dipinto: quanto si è detto però, è già sufficiente per qualche conclusione non inutile, sebbene secondaria. Infatti, il lettore ha potuto formarsi una idea della efficacia che può assumere una semplice indicazione grafica, nel dischiudere la via ad indagini e prudenti induzioni: del vantaggio che si può ricavare da inavvertiti rapporti fra varie opere, suscettibili di un esame collettivo, ed inspirato ad unità di concetti e di metodi: della opportunità di tenere calcolo dei più lievi indizi, non già per basarvi senz'altro delle affrettate conclusioni, accompagnandovi, se occorre, la dichiarazione che sono « definitive » ma per comporre pazientemente quel corredo di notizie e di osservazioni, dalle quali dovrà, o potrà un giorno balzar fuori la verità.

Così, per la *Dama dal Furetto*, quando gli studiosi avessero a disporre di tutte le indicazioni che la tavola può fornire, per il suo stato di conservazione, la tecnica di esecuzione, le condizioni del rovescio, la provenienza, le vicende subìte, riuscirebbe forse ancora possibile di chiarirne il soggetto, e l'autore. Invece, chi ne ha parlato per farci sapere che è del Boltraffio, si è limitato ad esprimere un parere personale, senza accompagnarvi una indagine qualsiasi; mentre l'altro critico che, non avendo nemmeno veduto il dipinto, non esita ad attribuirlo al Preda, riconoscendovi le mani scarne e « le dita distanti fra loro » ha provato, dopo di ciò, il bisogno di rinforzare il suo giudizio, con quello di un collega in custodia di dipinti, riferendo come « il sig. H. de Rozan Ochenkowski, conservatore del Museo di « Cracovia, il quale ha studiato diligentemente il ritratto ch'egli ha in « custodia, assicura d'essersi persuaso che è opera del Preda, anzi una « delle prime sue ». Quanto sarebbe proficuo per gli studi, e più meritorio per questi critici — custodi di dipinti e facili manipolatori di soggetti e di attribuzioni — se al pubblico, per il quale sono pure destinati i Musei, fornissero notizie positive, anzichè dei pareri personali! Se il conservatore di Cracovia, occupandosi del dipinto, avesse fatto conoscere ciò che allo studioso non è facile di sapere, vale a dire, le dimensioni, lo stato, e quali indicazioni vi siano sul rovescio della tavola, quand'anche si tratti di semplici numeri di vecchi cataloghi od inventari, egli avrebbe giovato agli studi, ben più dell'avere fatto sapere ch'egli si è persuaso essere il dipinto del Preda, non solo, ma una delle sue prime opere.

Ad ogni modo, tenendo calcolo anche delle bricciole di questi pareri sommari, assoluti, questo dipinto di Cracovia giudicato come una delle prime opere del Preda, risulterebbe eseguito verso il 1480-85, piuttosto che verso il 1490, secondo il parere del già citato critico, che vi ravvisa un lavoro del Boltraffio: il ritratto di Cracovia si avvicinerebbe sempre più a quelli della Cecilia Gallerani e del Musicista, senza discostarsi troppo da quello della Benci, consentendo in pari tempo una differenza sufficiente di tempo, fra la « Dama dal Furetto » di Cracovia, e quello di Lucrezia Crivelli al *Louvre*, e la di cui esecuzione generalmente si conviene di assegnare all'ultimo decennio del sec. XV.

★

Anche per quest'ultimo ritratto, un esame non suggerito dal semplice scopo di indovinare, dirò così, l'autore in base ad una preferenza personale, ma guidato dai complessi elementi di raffronto cogli altri

ritratti attribuiti od attribuibili a Leonardo, avrebbe potuto raggiungere, prima d'ora, qualche risultato positivo. Poche sono le notizie sincrone, in appoggio della tradizione: ma i tre epigrammi che si trovano fra le carte di Leonardo raccolte nel *Codice Atlantico*, ricordano in modo non dubbio questo ritratto dipinto da Leonardo: basti riportare il secondo:

Hujus quam cernis nomen Lucretia, divi
omnia cui larga contribuere manu.
Rara huic forma data est: pinxit Leonardus, amavit
Maurus, pictorem primus hic, ille ducum.

La circostanza che, poco più di sei mesi dopo la morte di Beatrice, Lodovico il Moro faceva donazione a Lucrezia Crivelli di varie terre e cespiti sui laghi Maggiore e di Como, riconoscendo in pari tempo il diritto di successione al figlio Gian Paolo, nato da Lucrezia nel maggio 1497, può indurre a pensare che il Moro a quel tempo abbia incaricato Leonardo di ritrarre la Crivelli: il che corrisponde altresì coi caratteri del dipinto, assegnato come si disse agli ultimi anni del quattrocento.

Fra le varie attribuzioni formulate dai critici, si distingue quella in favore del Boltraffio, l'allievo che assieme a Cesare da Sesto, maggiormente si avvicinò al maestro, subendone il fascino, senza che le sue qualità personali si trovassero soffocate: mentre di altri allievi, come Marco da Oggiono, si può dire siano i persistenti difetti che rivelano la loro mano, ridotta a copiare il maestro. Pur rimane una sensibile differenza fra il ritratto del *Louvre*, e le opere migliori e più sicure del Boltraffio: la quale differenza appare specialmente nella espressione dello sguardo, nei particolari dell'abbigliamento, resi con una precisione ed un grado di finitezza, che richiamano Leonardo. Ostinarsi a vedere *a priori* in quest'opera singolare, l'allievo, anzichè il maestro, non è che dar prova della sistematica esclusione di Leonardo. Già per il « Ritratto femminile » dell'Ambrosiana si è rilevato come uno dei discepoli del Morelli abbia escluso Leonardo, per la mancanza di quella « ricerca del rilievo e del movimento, tanto spinta in Leonardo, talora, che precorrendo i tempi, poco manca si spinga fino al lezioso e al barocco »: questo, perchè il ritratto è di profilo — disposizione che si arrivò a qualificare come una caratteristica della vecchia scuola lombarda, preleonardesca — e perchè il ritratto non ha le mani. Ma Leonardo non era natura d'artista da vincolarsi a metodi, o schemi spe-

ciali per eseguire un ritratto: di ciò abbiamo la prova componendo la serie dei suoi ritratti femminili, cronologicamente:

Ginevra Benci *(non mutila)*: di facciata — colle mani, 1478-80.
Cecilia Gallerani: di profilo — senza le mani, 1483-85.
Dama dal furetto: di facciata — colle mani, 1485-90.
Lucrezia Crivelli: di facciata — senza le mani, 1495-98.
Isabella d'Este: di profilo — colle mani, 1501.
Monna Lisa, *la Gioconda*: di facciata — colle mani, 1503-06.

Lo studioso che abbia sotto gli occhi la serie di questi ritratti tenendo conto del loro ordine cronologico, non potrà a meno di avvertire una correlazione spirituale fra le varie figure, ed una logica evoluzione di tecnica nella esecuzione. Egli vi potrà anteporre la testa della Vergine dell'*Annunciazione*, agli Uffici, colla data 1478, e completare così la graduale trasformazione, dalla tecnica fiorentina verrocchiesca, di Leonardo venticinquenne, alla tecnica caratteristica e definitiva di Leonardo, poco più che cinquantenne.

Se dopo di avere tranquillamente meditata e compresa questa salda unione di opere, atte a mettere in evidenza l'arte di Leonardo, il lettore vorrà ritornare sulla stessa serie di figure femminili, contrassegnandole colle diverse, concorrenti o contradditorie attribuzioni al Preda, al Boltraffio, a Lorenzo di Credi, al Ghirlandajo, al Verrocchio, a Cesare da Sesto, ad Andrea da Milano, ecc. coi relativi contrasti di epoche, alle quali risultano riferite tali opere, egli proverà la impressione di capogiro, inevitabile in chi si trovi a seguire la critica disfattista di Leonardo nelle estreme sue conseguenze.

CAPITOLO SETTIMO

LA VERITÀ SULLA « VERGINE DELLE ROCCIE »

La composizione, non solo accertata, ma più completa di Leonardo, è quella conosciuta col titolo di « Vergine delle Roccie ». Appartiene al periodo del maggiore vigore dell'artista: è quella che gli ha concesso di passare, dalle prescrizioni di un tema puramente religioso, ad una estrinsecazione umana, che si scioglie dai vincoli di astrusi concetti teologici, per abbandonarsi alla grazia famigliare, esaltata nella bellezza e nei misteri della natura. La scena si svolge nell'angolo tranquillo, ombroso di una grotta che lascia intravvedere, dai meandri delle roccie, il lontano e diruto passaggio alpestre: una ricca vegetazione di foglie, di fiori, di arbusti, s'insinua fra le pietre, si distende a formare il tappeto sul quale si raggruppa la composizione: nel centro, una giovane donna, dallo sguardo raccolto in sè, sta genuflessa, colla destra appoggiata alla spalla di un bambino ginocchioni, in atto di preghiera, lo sguardo rivolto all'altro bambino seduto sull'erba, che gli ricambia l'atto di benedire, sorretto da un angelo il quale, stando in ginocchio, addita il primo bambino. La sinistra della giovane donna, stesa sul bambino seduto, completa con un gesto di protezione il ciclo delle quattro attitudini, intimamente collegate fra di loro: nessun emblema o simbolo religioso viene ad aggiungersi a questa scena intima, che pur diffonde un senso, direi quasi un fresco profumo, di religioso raccoglimento, nel quale la grazia giovanile e la grazia infantile si confondono, le attitudini si accordano fra di loro, si armonizzano colla natura. Chi voglia penetrare nel significato della tranquilla composizione, distingue nella figura della giovane donna e del bambino da lei sorretto colla destra, il gruppo umano della Vergine e del S. Giovanni: nelle altre due fi-

gure, il gruppo sovrumano dell'Angelo che annunciò alla Vergine la maternità, e di Gesù che benedice il precursore suo su questa terra, santificato dalla presenza della Vergine.

In quello scorcio del secolo XV, che vedeva l'infaticato svolgersi di composizioni religiose, costituenti la parte ancora predominante delle manifestazioni artistiche, vincolate sempre alle forme tradizionali, alla convenzionalità di simboli e di attributi, la composizione della « Vergine delle Roccie » dovette apparire come il segnale di un nuovo indirizzo d'arte. Già nell'*Annunciazione*, Leonardo aveva saputo, colle bellezze della natura, liberamente esaltate nello sfondo e nel tappeto fiorito che nobilita la scena, estrinsecare il significato umano, realistico che non doveva dissociarsi dalla composizione: il tema che, appena giunto a Milano, egli è chiamato a svolgere, non solo accentua questa esaltazione della natura, che ha pur tanta parte nel sentimento religioso, ma trova argomento per avviare quelle ricerche di euritmia, di equilibrio, di compostezza nell'aggruppamento generale, nelle attitudini, nelle espressioni, che costituiscono il più efficace elemento per l'affermazione estetica e religiosa ad un tempo [**21** e **22**].

★

Alla esistenza di due esemplari di questa celebre composizione leonardesca, in dimensioni pressochè eguali — metri 1.89 × 1.195, l'esemplare nella Galleria Nazionale di Londra; m. 1.975 × 1.23, l'esemplare del Louvre, a Parigi — si deve una serie di quesiti, ognuno dei quali ha provocato vivaci discussioni e divergenze di giudizio.

— L'esemplare da ritenere come originale, è quello di Parigi, oppure quello di Londra?

— Quale significato hanno le varianti in alcuni particolari della composizione, e quale influenza possono avere nel giudizio di merito dei due dipinti?

— Riconosciuta nei medesimi la mano del maestro, quale parte si può attribuire — nell'uno o nell'altro, oppure in entrambi — ad Ambrogio Preda, associato a Leonardo nel contratto 1483?

Allo stato attuale della controversia, chi volesse proporsi di raccogliere, esaminare e confutare le ragioni addotte, e le induzioni formulate per risolvere i vari quesiti, affronterebbe un còmpito non facile, e quel che è peggio, di scarso risultato pratico, incorrendo nel pericolo di confondere maggiormente, anzichè sciogliere la intricata matassa delle argomentazioni. Ciò che maggiormente interessa anzitutto, e può veramente riescire utile agli studiosi di Leonardo, è piuttosto

l'esame paziente dei dati di fatto, e la scrupolosa interpretazione dei documenti, per modo da assicurare alla controversia un punto di partenza positivo, sicuro. Soltanto dopo tale lavoro di coordinamento nelle testimonianze dei documenti e relative vicende della composizione vinciana, sarà possibile di svolgere quelle considerazioni e di formulare quelle deduzioni che — basate sopra una più matura conoscenza dell'argomento, guidate da un senso critico sereno, obbiettivo — potranno raggiungere, o preparare almeno la soluzione dell'interessante problema.

Premesso come, sino all'anno 1894 non fossero noti documenti del tempo di Leonardo, riguardanti la composizione detta la « Vergine delle Roccie » ma solo pochi schizzi e studî del maestro, o dei suoi allievi, prenderemo in esame innanzi tutto i documenti che, per recenti indagini dei signori E. Motta e G. Biscaro, vennero rintracciati nell'Archivio Notarile di Milano: documenti ineccepibili, di singolare interesse per le vicende del dipinto.

Nel maggio 1479, la Confraternita della Concezione in Milano, avendo condotto a termine la erezione di una cappella di suo patronato, lungo il fianco meridionale della chiesa di S. Francesco, affidava ai pittori fratelli Zavattari il còmpito di dipingerne le vôlte, fissando il termine agli 8 di dicembre di quell'anno, ricorrenza della festa della Concezione: dopo di che, nel maggio 1480, i confratelli provvedevano all'esecuzione di una ancona in legno, riccamente intagliata, da collocare sull'altare della cappella, affidando a Giacomo del Maino tale lavoro, da compiere per il 29 settembre del medesimo anno.

L'ancona, per la stessa ricchezza delle parti ornamentali e figurate — di cui si dirà più innanzi — ebbe ad esigere un maggiore periodo di tempo, e il relativo pagamento venne effettuato soltanto nell'agosto 1482: dopo di che, i confratelli si trovarono in grado di stendere regolare contratto per il completamento dell'ancona, comprendente la doratura di tutta la parte architettonica ed ornamentale, la coloraziône delle parti intagliate a figure, e l'opera di pittura ad olio, per gli scomparti riservati nell'ancona stessa.

L'importante documento contrattuale, che descrive minutamente l'ancona, venne segnalato dal volume delle Rubriche, nell'Archivio Notarile milanese, colla seguente registrazione, sotto l'anno 1483:

« Pacta inter dominos priorem et scollares conceptionis, et magi-
« strum Leonardum de Vintijs florentinum, et Evangelistam et Johannem
« Ambrosium fratres de prederijs, die xxv aprillis ».

Il prezioso documento originale presenta una grave avaria nella

parte superiore, per effetto di umidità, risultando illeggibili le prime linee dei fogli: queste lacune dell'originale hanno potuto, per fortuna, essere colmate in base ad una copia dello stesso contratto, trascritto per intero, e di suo pugno, dal medesimo notaio stipulante: al contratto è allegato un foglio, detto « Lista », colla descrizione dei lavori commessi a Leonardo ed ai fratelli Preda, firmato dalle due parti contraenti. Questi due documenti vennero pubblicati in estenso dal Dott. G. Biscaro, ed illustrati nel fascicolo XXV, Anno 1910, nell'*Archivio Storico Lombardo*. Qui riporteremo quanto può contribuire a precisare l'opera affidata a Leonardo, colla collaborazione dei fratelli Ambrogio ed Evangelista Preda.

La descrizione stabiliva come tutta l'ancona e le figure intagliate dovessero essere messe ad oro fino « eccetto i volti », indicando le colorazioni da dare ai panneggiamenti delle figure intagliate della « nostra dona, zerafini, deo padre, angelli ». Dopo di che, si conviene che li « quadri vodi » ossia i comparti dell'ancona, abbiano « angelli 4 per « parte, differentiati de l'uno quadro e l'altro, videlicet, uno quadro che « cantino et l'altro che soneno ». Alle varie prescrizioni per la doratura di « cornixoni, pilastrati, capitelli e ogni intalio » segue la parte sostanziale del contratto:

« Item, la tavolla de mezo facta, depenta in piano la nostra dona « con lo suo fiollo et li angeli, facta á olio in tutta perfectione, con « quelli doy profeti vanno depinti piani, con li colori fini come è decto « di sopra ».

In questa descrizione contrattuale, non solo manca qualsiasi distinzione fra il lavoro puramente manuale di dorare la parte architettonica ed ornamentale dell'ancona, e il lavoro essenzialmente pittorico della tavola centrale e comparti laterali, ma non si accenna nemmeno ad una suddivisione d'impegni fra gli assuntori dell'opera, contraenti in solido; solo si prescrive la condizione « quod si accidet predictum « magistrum Leonardum recedere a presenti civitate mediolani ante « fabricationem dicte ancone, sit in ellectione dominorum prioris et « scolarium dare et tradere dictam anconam ad fabricandum aliis per- « sonis prout eis melius videbitur, absque eo quod dicti domini prior « et scolares teneantur et debeant ac cogi et artari possint ad aliquis « versus dictum magistrum Leonardum, nisi ad ratam et pro rata ilius « operis quod reperietur fabricatum per dictum magistrum Leonardum ». In tutto il resto, il contratto considerava i tre assuntori in solido, tanto negli obblighi, quanto nel pagamento delle complessive L. imp. 800.

*

La circostanza che, prima di rintracciare questo contratto del 1483, colla relativa *Lista*, le indagini compiute nell'Archivio Notarile di Milano da E. Motta, ebbero a scovare il documento senza data, ma posteriore a quello indubbiamente — pubblicato nell'*Archivio Storico Lombardo*, Anno 1893 — col titolo « Supplicatio Johannis Ambrosij de Predis et Leonardi de Vincijs florentini » incoraggiò ad assegnare alla collaborazione del Preda una importanza maggiore della effettiva, quasi preponderante nell'opera assunta in società. Quella supplica mirava ad ottenere un prezzo maggiore delle L. imp. 800 fissate nel contratto, essendo in questo convenuto che sarebbe stata fatta, a lavoro compiuto, una stima affidata alla persona di frate Agostino Ferrari, assistito da due confratelli. Poichè questi tre arbitri non volevano ammettere un equo compenso per il lavoro eseguito, computando « la tavola facta a olio per lo dicto florentino solum ducati xxv » mentre vi era persona disposta a comperare la tavola per ducati 100, così chiedevano i supplicanti fosse loro concesso di poter disporre di detta tavola, per il fatto che le lire ottocento ricevute, erano state, a loro avviso, assorbite dalle spese per la doratura dell'ancona.

Sebbene l'accenno contenuto nella supplica « alla tavola di nostra dona facta a olio per lo dicto florentino » già portasse ad escludere il Preda come collaboratore nella medesima, gli scrittori d'arte che, sulle traccie del Morelli si erano compromessi nel riconoscere il Preda come artista di singolare valore, non esitarono a valersi della supplica stessa come argomento per la loro tesi: mentre la mancanza di data nel documento lasciò libero il campo alle più disparate ipotesi, tendenti a spiegare la esistenza dei due esemplari della composizione. Si cominciò coll'ammettere che la supplica risalisse all'ultimo decennio del sec. xv, posteriore al contratto 1483, di un tempo sufficiente a spiegare l'*alias*, con cui il documento incomincia: ciò posto, qualche scrittore immaginò e sostenne che la tavola originale di Leonardo fosse stata restituita conforme alla richiesta, per passare più tardi in proprietà del Re di Francia, venendo sostituita sull'altare da una copia eseguita dal Preda, rimastavi sino alla fine del secolo xviii, esulata poi in Inghilterra, e nel 1880 acquistata dalla Galleria Nazionale di Londra. Si suppose altresì che Luigi XII, entrato in Milano nel 1499, non potendo asportare il Cenacolo, si fosse fatto cedere l'originale della « Vergine delle Roccie » incaricando il Preda di collocare al suo posto una copia. Altre supposizioni ed ipotesi è superfluo ormai di richiamare, ancor meno di con-

futare, dopo che nuovi documenti — pubblicati nella *Rassegna d'Arte* del maggio 1915, rivelanti circostanze inattese nelle vicende del dipinto vinciano — indussero ad assegnare alla citata supplica una data di molto posteriore all'epoca del contratto.

Che il lavoro dell'ancona fosse stato ultimato, poteva dedursi dal fatto che i supplicanti ammettevano di avere già ricevuto le lire imp. 800 fissate dal contratto: il quale pagamento lasciava altresì pensare che fosse avvenuta la consegna, la controversia riguardando soltanto il maggiore compenso che il contratto stesso aveva lasciato sperare, in base ad una stima a lavoro compiuto: ed era appunto di fronte all'insufficiente compenso attribuito dagli arbitri designati dal contratto, che i supplicanti domandavano fosse fatta la stima, non già da scolari della Confraternita « in talibus non expertis, quod cechus non judicat de colore » ma da tre « extimatori in talibus experti » qualora gli arbitri fissati dal contratto si rifiutassero di stimare « secundo lo suo sacramento ».

La effettuata consegna del lavoro contrattuale già rendeva poco accettabile l'ipotesi che i confratelli avessero restituito il dipinto a Leonardo, per accontentarsi di una copia: oggi, uno dei nuovi documenti riguardanti la interessante questione, viene a stabilire una circostanza di fatto veramente inattesa. Si tratta di una istanza presentata nel marzo 1503 — venti anni dopo il contratto — al re di Francia, nell'interesse dei fratelli Preda e di Leonardo; la quale, dopo di avere riassunto i termini del contratto 1483, richiamando come i confratelli della Concezione fossero renitenti a mantenere la condizione della stima del dipinto, rimetteva in campo lo stesso dilemma della supplica senza data, cioè che il dipinto venisse restituito al pittore, oppure fosse stimato equamente secondo il concetto « tantum valet quantum vendi possit »: e ciò in base alla rinnovata dichiarazione, esservi la persona disposta all'acquisto. Le motivazioni di questa istanza al Re di Francia sono così conformi a quelle della supplica senza data, da indurci a ravvisare una correlazione fra i due documenti: il che porterebbe ad assegnare alla supplica, una data di poco anteriore al 1503.

*

Già si era discusso se la supplica fosse diretta a Lodovico il Moro, mentre era ancora governatore e tutore, oppure essendo Duca, non essendo neppure mancata la ipotesi che la supplica fosse posteriore alla caduta del Moro; i nuovi documenti riescono piuttosto favorevoli a tale interpretazione, in base alla quale risulterebbero già possibili varie de-

duzioni, cioè: che l'esecuzione della tavola « la Vergine delle Roccie » da compiere contrattualmente nel breve termine di sette mesi, abbia abbracciato anche l'ultimo decennio del sec. XV; che sopraggiunta la caduta del Moro e la partenza di Leonardo, il Preda abbia dovuto insistere nella richiesta di un maggiore compenso, oltre al prezzo fissato dal contratto in L. 800 — effettivamente soddisfatto in L. 840, come risulta da documenti recentemente trovati —; che rimaste infruttuose le sollecitazioni per una stima più ragionevole del dipinto, il Preda abbia presentato, a nome di Leonardo assente, una supplica all'autorità, probabilmente al Governatore, il che può spiegare la indicazione « Ill.mo et Ex.mo Signore » nella medesima: infine che, conforme a suggerimento avuto per la maggiore efficacia della pratica, il Preda abbia sostituito alla supplica una istanza al Re, la quale ottenne infatti il risultato della Lettera regia 9 marzo 1503, colla quale la istanza venne trasmessa al pretore di Milano, affinchè « satisfieri faciatis ipsis supplicantibus juxta conventa inter eos ».

A questo punto, possiamo concludere che, sebbene nel 1503 l'ancona si trovasse a posto nella Cappella, il periodo trascorso di venti anni non aveva bastato per definire la pendenza dell'equo compenso da riconoscere per la tavola. Tutte le altre induzioni suaccennate, relative al ritiro di questa ed alla sua cessione al Re di Francia, si trovano in pari tempo sfatate.

L'intervento della Lettera regia ottiene ad ogni modo l'effetto di infondere nuova vita alla pratica: il pretore non potè a meno di occuparsi dell'istanza, chiamando in causa i confratelli e quello stesso frate Agostino Ferrari, già designato nel contratto 1483, ancora vivente e che ritroveremo sino al termine della lunga vertenza. La Confraternita è irremovibile nella sua linea di condotta, che assume e rivela l'aspetto di un puntiglio. Poichè il Preda insiste per ottenere la stima giurata del dipinto, i confratelli trovano la scappatoia: siccome il contratto stabilisce che il lavoro debba condursi a termine da Leonardo, basterà l'eccezione, essere il dipinto non ultimato e Leonardo assente da Milano, perchè venga meno la condizione essenziale per reclamare la stima. Tali sono le argomentazioni che si intravvedono nell'altro documento, in data 23 giugno 1503, tre mesi dopo la Lettera regia, periodo assorbito dalle trattative e pratiche del pretore.

Si tratta di una denuncia rivolta a Leonardo da Vinci, assente da Milano: il lungo documento notarile — curioso per non dire strano — inspirato soltanto agli interessi della Confraternita, dopo di avere riassunto ancora una volta le condizioni del contratto, ricorda come, as-

sente Leonardo da Milano, il Preda abbia a nome anche di questi, provocata una Lettera regia, alla quale i confratelli della Concezione fanno opposizione, non solo per l'assenza del pittore, ma anche per altre ragioni ed eccezioni addotte, « prout in actis » al Podestà di Milano. Sgraziatamente, di queste eccezioni, che sarebbero state di particolare interesse, non si è trovato la traccia; però, in base a successivi documenti, si può ritenere dovesse fra le medesime trovarsi quella che il dipinto non era condotto a termine. Ciò premesso, la Confraternita volendo tutelarsi contro qualsiasi pregiudizio le potesse derivare dalla lontananza di Leonardo e dalla di lui ignoranza delle pratiche promosse in nome suo dal Preda, provvide a far constare regolarmente l'assenza del pittore da Milano, notificando a questi, per pubblico bando, la opposizione della Confraternita alla richiesta del Preda. Ed ecco il notaio recarsi coi testimoni alla casa di Leonardo, nella Curia dell'Arengo in Porta Romana, parrocchia S. Andrea al muro rotto — già esistente sull'area occupata ora dal Palazzo Reale, verso Via Larga — e trovata l'abitazione di questi vuota, trasferirsi alla scala del palazzo del Broletto nuovo, nell'attuale Piazza Mercanti, per denunciare, intimare, notificare a Leonardo le richieste del Preda e le opposizioni dei Confratelli, invitandolo con quanta istanza gli era possibile, a comparire dinanzi al Podestà commissario delegato, o al suo vicario o luogotenente, per sollevare la Confraternita da qualsiasi pregiudizio causato dal Preda, protestando contro Leonardo tutte le spese.

Era Leonardo a quell'epoca a Firenze, dove attendeva al ritratto della Gioconda, esprimeva il suo parere per il collocamento del David di Michelangelo, si accingeva ad assumere, in competizione con questi, la decorazione della Sala del Consiglio, dopo di essersi occupato della deviazione dell'Arno, per la guerra con Pisa. La denuncia, inviatagli in copia dalla Confraternita che non voleva essere obbligata « in aliquo versus magistrum Leonardum » non poteva distoglierlo da queste occupazioni, mentre il Preda si trovava, dalla medesima, messo fuori causa. Ma una inattesa circostanza intervenne, tre anni dopo, a far rivivere la vertenza, e questa volta ad esaurirla.

*

Nel 1506, il luogotenente del re di Francia in Milano aveva ottenuto dal Gonfaloniere e Priori di Firenze, di potere avere presso di lui Leonardo, per alcuni lavori che intendeva affidargli.

Si può pensare come la notizia di questa richiesta, pervenuta a Firenze verso la fine del mese di marzo, non tardasse a venire a cogni-

zione di Leonardo non solo, ma delle persone che a Milano erano state in relazione con lui, come Ambrogio Preda; e si spiega pure come la circostanza che Leonardo, per corrispondere alla richiesta del D'Amboise, già si disponeva a lasciare Firenze, rianimasse il socio suo vedendo così rimossa l'unica eccezione, accampata dalla Confraternita per respingere la richiesta della stima del dipinto. A questa nuova circostanza si deve se il Preda ebbe a presentare, nell'aprile di quell'anno, una protesta in forma legale, la quale, facendo riferimento al contratto per l'esecuzione della « Vergine delle Roccie » dell'aprile 1483, constatava l'assenza di uno dei periti designati « .... ad decla- « randum pretium anchone dicte Capelle gloriosissime Virginis Marie, « nuncupate de la Conceptione, juxta formam instrumenti rogati per « dom. Ant. de Capitaneis ».

La sentenza arbitramentale venne, per la succitata assenza di un perito, rimandata alle calende di maggio, col consenso di Ambrogio Preda — agente in nome degli eredi di Evangelista, morto nel frattempo — ed anche « nomine magistri Leonardi de Vincijs florentini fil. quondam domini.... nunc absentis a civitate et ducatu Medolani ». La sentenza arbitramentale, formulata nei termini della proroga concessa, essendo in data 27 aprile 1506, offre vari elementi di fatto di particolare importanza. Il documento richiama innanzi tutto le condizioni del contratto stipulato nel 1483, ricordando, oltre al prezzo pattuito in L. imp. 800, la circostanza del maggior compenso preveduto dal contratto, quale veniva reclamato dalla supplica senza data di Leonardo ed Ambrogio Preda, e dalla istanza al re di Francia nel 1503. Ciò premesso, la sentenza riconosce come i due artisti avessero ricevuto in pagamento 730 lire imp. alle quali erano state aggiunte altre L. 100 « pro et occasione solutionis predicte ancone et tabule »: richiama come, contrariamente agli impegni assunti, « dicta ancona non fuerit finita, nec etiam de presente sit finita » essendosi Leonardo assentato da Milano « jam pluribus annis prox. preteritis, non finitis dictis laborerijs ». Esposte queste circostanze di fatto, la sentenza dichiara come, in sèguito ad una sollecitatoria fatta dallo stesso Luigi XII, nell'interesse delle due parti, fosse stato costituito il collegio dei periti, di cui faceva ancora parte frate Agostino Ferrari, già designato a tale ufficio nell'originario contratto del 1483; a questi periti era stato affidato il compito « videre et diligenter considerare dictam anconam et tabulam »: e il giudizio, pronunciato nella sala capitolare della chiesa di S. Francesco, fu il seguente: « *(omissis)*.... declarant dictos Magistrum Leonardum « et Jo. Ambrosium, suo et dictis nominibus (gli eredi di Evangelista)

« teneri et obligatos fore ad finiendum seu finiri faciendum bene et dili-
« genter predictam tabulam seu anconam, super qua depicta est figura
« gloriosissime Virginis Marie. Et hoc in termino duorum annorum prox.
« futurorum, per manum dicti Magistri Leonardi, dummodo dictus Ma-
« gister Leonardus veniat ad hanc civitatem Mediolani in dicto termino,
« et non aliter ». Dal canto suo, la Confraternita si obbligava a pagare L. imp. 200 a saldo di ogni debito per « dicte ancone et etiam tabule,
« super qua depincta est dicta imago gloriosissime Virginis Marie cum
« filio et Sto. Joanne Baptiste ». Le duecento lire erano da pagare in due rate annuali, di lire cento.

Questa sentenza arbitramentale, per cui venivano ad aggiungersi altre L. 200 imp. alle 830 anteriormente versate — portando così il prezzo definitivo, dalle L. 800 fissate nel contratto, a L. 1030 — veniva a riconoscere in parte, sebbene con notevole ritardo, le ragioni esposte da Leonardo e dal Preda colla supplica e colla lettera al Re, nelle quali si affermava come il valore dell'opera complessiva dei due artisti fosse di ducati 300, ossia 1200 imp., aggiungendo come l'importo delle lire 800 contrattuali, fosse stato complessivamente assorbito dalle spese per doratura e coloritura dell'ancona: mentre a proposito della tavola — che i Confratelli intendevano stimare solo ducati 25, ossia lire imp. 100 — la supplica aveva detto: « la dicta nostra dona facta a olio
« per lo dicto florentino licet sia de valore de ducati cento, lo quale
« pretio de ducati cento i suplicanti hano trovato da persone quale
« hanno voluto comprare dicta nostra dona ». Se non era riconosciuto interamente il prezzo reclamato dagli artisti per la tavola, veniva però dalla sentenza ammesso un compenso di L. 200 imp. in più di quanto era già stato versato.

★

A questo punto si affacciano alcune domande: questa sentenza, resa mentre Leonardo non aveva ancora fatto ritorno a Milano, ebbe esecuzione? Leonardo l'accettò, la rispettò?

Alle domande rispondono esaurientemente gli altri documenti vinciani di recente trovati. In data 26 agosto 1507 abbiamo il pagamento della prima rata delle L. 200 imp. ad Ambrogio Preda, che le riceve « etiam nomine et vice et ad partem et utilitatem dicti magistri Leonardi de Vinzijs florentini »; l'anno seguente, ai di 23 ottobre, viene effettuato il pagamento della seconda ed ultima rata. Riceve ancora la somma il solo Ambrogio Preda, quale procuratore « nomine Leonardi de Vinzijs » legalmente designato, ed egli si impegna « quod dictus dominus

Leonardus infra octo dies proxime futuros ratificabit presens instrumentum, sub pena ducatorum decem auri et in auro » colla dichiarazione che la somma veniva pagata « pro completa solutione et pro omni et toto eo quod dicti de Predis et magister Leonardus de Vinzijs petere poterant ».

Il non intervento di Leonardo a questo atto, che esauriva dopo più di venticinque anni il contratto del 1483, non può essere attribuito a sua lontananza da Milano: la scadenza di otto giorni fissata all'artista per ratificare l'atto, colla penalità di dieci ducati se mancava, lascia per sè stessa intravvèdere che Leonardo dovesse invece trovarsi a Milano. Si deve piuttosto pensare che il grande artista abbia disdegnato di presentarsi a quella Confraternita, che con tanto ritardo manteneva l'impegno contrattuale di compensare equamente il lavoro suo: infatti la ratifica avviene nella stessa giornata del 23 ottobre 1508, con regolare atto notarile: « magister Leonardus de Vinzijs fil. q.dam d. Petri, porte horientalis, parrochie S. Babille foris, voluntarie etc. ratificat et aprobat dictum instrumentum ». L'atto è steso « in domo habitationis dicti magistri Leonardi ».

Così si chiudevano le complicate vicende della esecuzione della « Vergine delle Roccie » che figurò in Milano sull'altare della Cappella della Concezione, sino alla fine del secolo XVIII: riassunte le quali vicende, possiamo procedere a contrapporre alla autorità dei documenti le divagazioni e le fantasticherie che intorno alla « Vergine delle Roccie » volle prodigare la critica disfattista vinciana.

CAPITOLO OTTAVO

LE VARIANTI NEI DUE ESEMPLARI.

Dopo la esposizione delle circostanze di fatto, in base alle quali risulta in modo ineccepibile che la tavola della « Vergine delle Roccie » commessa a Leonardo nell'aprile 1483, venne interamente pagata soltanto nell'ottobre 1508, più di venticinque anni dopo — ed è la tavola rimasta sull'altare della Concezione sino alla fine del secolo XVIII, per passare in Inghilterra ed essere accolta nella Galleria Nazionale di Londra nel 1880 — chi voglia riandare le induzioni e le fantasticherie che si moltiplicarono intorno ai due esemplari della composizione, può trovare abbondante materia per constatare le deficienze della odierna critica d'arte.

A scanso di equivoci a tale riguardo, si dichiarerà come non siano, nè le conclusioni incomplete formulate quando mancavano i documenti, e nemmeno gli apprezzamenti basati sull'esame oggettivo dei due dipinti, che si vogliano biasimare: bensì quel complesso di circostanze immaginarie, col quale si ritenne di formulare affermazioni, senza tener conto di tutti gli elementi di giudizio offerti dall'esame scrupoloso della composizione, tanto nei riguardi pittorici, quanto nei riguardi del soggetto. Che uno studioso apprezzi maggiormente l'uno, piuttosto che l'altro dei due esemplari, che un critico attribuisca all'uno, anzi che all'altro, la priorità di tempo, e cerchi di suffragare il suo giudizio in base alle varianti dei due esemplari, tutto ciò rimarrà còmpito rispettabile per sè stesso, non mai sterile di risultato: nemmeno si vogliono contrastare le indagini che si propongano di riconoscere se, e in quale misura, il socio di Leonardo nel contratto 1483, abbia avuto parte anche nella tavola centrale dell'ancona. Ciò che si intende di biasimare, ciò che si vuole combattere, è la ignoranza, peggio ancora la

deformazione dei documenti e dati di fatto, colle quali si improvvisano, si congegnano delle induzioni erronee, sconclusionate: sono gli argomenti d'indole artistica formulati senza riflessione, sostenuti appassionatamente, senza il corredo delle osservazioni serene, dei raffronti necessari per basarvi delle conclusioni. Che dovrà pensare lo studioso a cognizione delle vicende documentate della « Vergine delle Roccie » allorquando s'imbatterà nelle fantasticherie dei maggiori critici — o di quelli che si credono tali — intorno a questa composizione, ed in merito al pittore Preda?

Certo, il ritrovamento della *Supplica senza data*, pochi anni dopo che il Morelli si era accinto al còmpito di fabbricare la riputazione di Ambrogio Preda — attribuendogli dodici dipinti ed un gruppo di disegni, che strada facendo crebbero di numero — ha contribuito a consolidare la riputazione di chi si trovava associato, per contratto, a Leonardo nel lavoro della « Vergine delle Roccie ». Quel documento intervenne ad accrescere il prestigio di questo beniamino della critica moderna, considerato come il « ritrattista favorito » della Corte Sforzesca, l'artista al quale Leonardo — come ebbe ad asserire uno scrittore — aveva dovuto nei primi mesi del suo soggiorno a Milano ricorrere, essendo sconosciuto, ed affidarsi per trovare lavoro: al quale pittore, lo stesso Leonardo si sarebbe tanto affidato, da lasciargli metter mano liberamente nei suoi dipinti, e condurli a termine. Questa figura del Preda interveniva veramente a proposito, per ajutare il disfattismo di Leonardo pittore. Così, lo stesso scrittore, dopo di avere fatto rapidamente esaurire al Preda il còmpito di dipingere la « Vergine delle Roccie » — della quale Leonardo « dovette limitarsi ad eseguire il disegno, ad abbozzare qualche figura » — aggiunge: « il lavoro d'indagine « scientifica, al quale Leonardo si dedicava di preferenza, dopo d'allora « — vale a dire dopo il 1483 — non era il più confacente alla natura del « nostro Preda; mentre il fiorentino rivolgeva le sue cure alle in- « dagini speculative *(si vuole sottintendere che trascurasse la pittura)* « l'artista milanese Preda ritraeva probabilmente dame e cavalieri della « gioconda aristocrazia milanese, ma non pare lavorasse a Corte ». Il quale piccolo spunto romanzesco fa eco al giudizio, precedentemente pronunciato da un altro critico, più vero e maggiore, secondo il quale il Preda « come tutti i pittori milanesi suoi contemporanei *(tutti?)* si volse « intorno a Leonardo: collaborò col grande maestro nel dipingere « la « Vergine delle Roccie » della *National Gallery*, solo traducen- « done i cartoni sotto la sapiente direzione di lui, eppur cadendo negli « eccessi (*sapiente, quella direzione!*) suoi propri di colorito, e slar-

« gando (*anche!*) i contorni che si vedono più ristretti e più giusti « nella « Vergine delle Roccie » del Louvre; dove del resto manca la « spontaneità di Leonardo, quel segno che si determina senza sforzo, « soavemente, quel chiaroscuro coi più lievi trapassi di grado, che sa « la sostanza delle cose (!) e il loro fondamento interiore ».

Ma non basta: anche l'esemplare del Louvre, giudicato indegno di Leonardo, deve essere opera d'altri, perchè « esprime i caratteri « lombardi assunti dall'arte del Vinci, forzati e caricati da un seguace, « a lui ligio e fedele, pur senza le esagerazioni del quadro di Londra, « così nelle figure, come nei particolari, finanche nei fiori, che ivi pajon « di vetro, in cui siano racchiuse foglie d'oro ». Infine, come razzo finale: « Leonardo lasciava spesso la cura di condurre a fine le sue « creazioni, ai discepoli. Sospinto da irresistibile bisogno di nuovo, « eccitato da ogni visione delle cose (!) nelle quali penetrava coi grandi « occhi indagatori, irrequieti per il sentimento della perfezione, che gli « schiudeva innanzi orizzonti sempre più vasti, poco dipinse: lasciò « quindi imperfette la maggior parte delle opere a cui mise mano, « poichè voleva rendere l'anima delle cose (!) e trovò la materia sorda ». A questa vacua astruseria di frasi, degna della povertà dei concetti, si riduce chi vuol discorrere di argomenti per i quali non è preparato, peggio non ha le necessarie cognizioni, obbligato a fantasticare, invece di osservare e di comprendere. Tali dovevano riuscire gli allievi del maestro, al quale si deve l'esempio di aver giudicato l'opera di Leonardo con insufficiente preparazione.

★

Il semplice esame, fatto spassionatamente, della *Supplica senza data* avrebbe potuto costituire, già da tempo, un elemento per limitare, anzichè favorire, la facile voga concessa al nome del Preda: l'attestazione che la parte controversa del lavoro contrattuale, vale a dire la tavola centrale della « nostra dona » era « facta a olio per lo dicto fiorentino » già segnalava — in attesa che il rinvenimento del contratto lo confermasse — come all'opera di Leonardo fosse attribuita una importanza eccezionale, tale da costituire una condizione essenziale del contratto. La descrizione a questo annessa, intervenne più tardi ad accentuare quella importanza: è solo a Leonardo *magister*, che si riferisce la clausola relativa all'obbligo della presenza in Milano, sotto pena di rescissione del contratto: ed è a lui solo, che le varianti fra questo e la esecuzione — rivelate dal confronto fra i due documenti trovati coll'intervallo di venticinque anni — si possono ascrivere, vale

a dire la sostituzione di due soli angeli grandi, ai quattro di dimensioni minori negli scomparti laterali, predisposti anteriormente al contratto nell'ancona in legno intagliato; ed è ancora ad uno spirito di innovazione, proprio di Leonardo, che si deve ascrivere la diversa interpretazione nel soggetto della tavola, giacchè la convenzione aprile 1483, accennando ai due profeti che dovevano accompagnarsi alla raffigurazione della Madonna col bambino ed angeli, si conformava all'antica tradizione iconografica, comunemente adottata per rappresentare la Concezione della Vergine.

Le stesse varianti presentate dagli esemplari di Parigi e di Londra dovevano stimolare alla ricerca della loro ragione, non soltanto per la interpretazione dei due dipinti, ma per accertare l'accampato intervento del Preda, esteso alla tavola centrale dell'ancona. Ebbene, è mortificante il dover constatare la grave deficienza della critica a tale riguardo: invano si attenderebbe da coloro che si accinsero a spiegare quelle varianti, una conclusione sensata e logica rispetto alle circostanze di fatto, nelle quali si svolse la commissione del dipinto: mi basti accennare l'esempio di una fra le varie tesi che si vollero formulare, quella che si propose di trovare un nesso fra le varianti e la controversia insorta fra Leonardo e la Confraternita, riguardo al pagamento dell'opera. Secondo questa tesi, la « Vergine delle Roccie » dipinta da Leonardo — si tratterebbe dell'esemplare di Parigi — contiene un errore dottrinale, che frate Agostino quale arbitro non avrebbe accettato, e Leonardo si rifiutò di eliminare: più che un errore, si tratterebbe di deliberata negazione del dogma, tale da mettere in una cattiva luce, secondo il critico, il pensiero stesso di Leonardo — Un angelo dal sorriso lievemente beffardo, dallo sguardo furbesco e languido, addita intenzionalmente la figura di S. Giovanni, invitando a raccogliervi l'attenzione. La Vergine, dolce, serena, materna non ha alcuna espressione, siede in disparte e negletta dagli altri personaggi componenti la scena: l'attitudine del piccolo Gesù benedicente il S. Giovanni, intesa come santificazione di questi, avvalora la dottrina opposta alla concezione senza macchia, per modo da affermare nel dipinto la dottrina tomista, e da negare la scotista — E questo ragionamento — che vorrebbe essere una dimostrazione di scienza teologica, mentre non è che una incoerente divagazione sulle varianti nei due esemplari — si chiude dichiarando che nell'esemplare di Londra, sparito lo sguardo furbesco e il sorriso beffardo dell'angelo, ed aggiunto il nimbo alla Vergine, la croce al S. Giovanni, la composizione si trovò cristianizzata [**22**].

Malgrado l'ostentata conoscenza teologica, traspare da questo, come da altri meno recisi giudizi sulla composizione del dipinto, l'insufficiente esame delle circostanze di fatto : vi troviamo delle osservazioni — come quella del sorriso beffardo, e della Vergine senza espressione ed anche in disparte, negletta — le quali rivelano l'occhio del critico annebbiato da preconcetti, che osserva, non tanto per leggere ed imparare, quanto per trovare, o credere di trovare appigli per la tesi che ha bisogno di puntellare. Siamo sempre, sebbene in materia teologica, più che artistica, nelle stesse direttive della critica morelliana, la quale antepone, od anche sostituisce le conclusioni alle argomentazioni.

Considerato che la materia teologica non è alla portata di tutti — come non lo è l'astronomia, nè il calcolo — dovrebbe sembrare naturale quando si debba o si voglia toccare di tale materia, rivolgersi alle persone in questa competenti. D'altra parte, dire che nell'esemplare di Parigi, il piccolo Gesù benedice S. Giovanni perchè il dipinto venne eseguito a Firenze, di cui S. Giovanni è il patrono, significa sciupare senz'altro la ragione ancora recondita di una variante, al solo scopo di sostenere a tutti costi una tesi, per sè stessa assurda, quale è quella di pensare che Leonardo sia venuto a Milano, recando l'esemplare della « Vergine delle Roccie » ora a Parigi, già dipinto nelle dimensioni e forma corrispondenti — quale combinazione! — ad una cornice eseguita a Milano prima del suo arrivo. Eppure non si diedero per vinti i sostenitori di questa tesi, nemmeno dopo il rinvenimento del contratto 1483 e relativi documenti, come vedremo più avanti.

★

Ritenere che ogni elemento della « Vergine delle Roccie » — vale a dire figure, atteggiamenti, particolari secondari e decorativi — abbiano un intimo significato, si presenta spontaneo trattandosi di Leonardo, dissuadendoci dall'indagare parzialmente la ragione dei vari elementi, senza ricercarne il nesso col concetto generale e fondamentale della composizione. Ed è strano che di ciò non si siano dimostrati persuasi i critici d'arte, in particolar modo i disfattisti vinciani, sempre premurosi nel descrivere il Preda quale collaboratore della « Vergine delle Roccie » e sue varianti: mentre abbiamo, del tempo di Leonardo, attestazioni dell'intenso significato racchiuso nelle opere di questi, mediante interpretazioni che furono facilmente formulate, al tempo suo, quando si guardava alle opere d'arte per comprenderle e gustarle, non già per afferrare la occasione di lasciar libero sfogo alla fantasia. Basti a questo proposito ricordare in qual modo frate Pietro da Nuvolara,

vicario generale dei Carmelitani, abbia interpretato il cartone della *S. Anna*, esposto da Leonardo in Firenze, nel 1501: « Finge un Christo « bambino di età circa uno anno che uscendo quasi da bracci' ad la « mamma, piglia unò agnello che pare lo stringa. La mamma quasi « levandose de grembo ad S.ta Anna, piglia il bambino per spiccarlo « da lo agnello (animale immolatile) che significa la Passione. S.ta Anna, « alquanto levandose da sedere, pare che voglia ritener la figliola che « non spicchi il bambino da lo agnellino, che forsi vole figurare la « Chiesa, che non vorrebbe fusse impedita la Passione ». Lo stesso tono dubitativo di questa interpretazione, comprova come la medesima fosse spontanea nel frate, e non suggeritagli: e tanto si presenta naturale questa interpretazione, da persuaderci essere il concetto che guidò Leonardo. Invece, il critico impaziente davanti al dipinto, di esprimere il suo giudizio personale, prima ancora di conoscere ciò che il pittore abbia inteso di rappresentare, si trova ridotto a confessare che la S. Anna « lo « sconcerta col suo atteggiamento di grande dama e il suo sguardo di « indulgente onniscienza: di più, seduta non si vede dove, sostiene « sopra la sola estremità di un ginocchio il peso della figliuola ». Se questo critico avesse letto la già riportata descrizione del frate di Nuvolara — e per chi vuole sentenziare in argomento vinciano, non dovrebbe essere eccessivo il disturbo di leggere le poche diecine di documenti che riguardano Leonardo — si sarebbe persuaso che alla S. Anna, raffigurante la Chiesa, ben si addice l'aspetto di « grande dama d'indulgente onniscienza »: e che il di lei atteggiamento, dal critico non compreso, rende il pensiero di Leonardo « levandose da sedere, per trattenere a sua volta la figliuola ». Il critico giunse ad avvertire i segni esteriori e gli atteggiamenti, senza però comprenderne il significato intimo.

Al medesimo frate da Nuvolara si deve la descrizione, e in pari tempo l'interpretazione del significato religioso di un'altra composizione, smarrita, di Leonardo: « il quadrettino che Leonardo fa è una Madonna « che siede come se volesse inaspare fusi, e il bambino, posto il piede nel « canestrino de' fusi, ha preso l'aspo e mira attentamente quei quattro « raggi che sono in forma di croce, e come desideroso di essa croce, « ride e tienla salda, non la volendo cedere alla mamma, che pare « gliela voglia torre ».

Ora non doveva sembrare doveroso di ricercare, sulle traccie di questi vecchi esempi, il significato morale, anche per la « Vergine delle Roccie »? Bastava chiedere l'intervento di persona la quale, competente in materia teologica, avesse nel secolo nostro — come il buon frate

da Nuvolara, or sono più di quattro secoli — a considerare il dipinto, non già come una semplice palestra per disputare sulla paternità sua, o per almanaccare induzioni, bensì per coglierne quel significato che è la ragione essenziale del dipinto, lo scopo precipuo per il quale venne eseguito. Perciò, secondo la inveterata abitudine di ricorrere alle persone specialmente competenti, là dove le normali mie cognizioni non arrivano, mi rivolsi ad un vecchio amico, dal quale mi sentivo sicuro di ottenere una risposta sostanziale, alla semplice richiesta di precisare il significato della composizione, all'infuori della congerie di induzioni e conclusioni, nelle quali lo studioso oggi si trova smarrito e confuso. Non potevo cogliere meglio nel segno, ricevendo una risposta così chiara e decisiva, da rendere ancora più incomprensibile che siasi per tanti anni discusso della « Vergine della Roccie », senza coglierne il significato. Non è il caso che io modifichi in alcun punto la risposta, che testualmente riporto :

« Non offrendo la rappresentazione iconografica del *Mistero* della « Concezione, precedenti *tradizionali* ai quali inspirarsi, Leonardo deve « averla immaginata per modo che il pubblico rilevasse ad un tempo, « e la ragione o fondamento del *privilegio* di Maria, e la differenza che « passava fra la santità della Madre di Dio, e quella del Battista, en- « trambi santificati prima della loro nascita: questo dopo sei mesi dal « concepimento, quella nell'istante medesimo in cui Dio ne creava « l'anima, che doveva vivificare il suo corpo, concepito secondo le leggi « di natura ».

« La ragione teologica del privilegio, che sta nella predestinazione « di Maria ad essere vera Madre del Figlio di Dio in quanto uomo, « dovette all'artista sembrare sufficientemente, e in modo chiaro, atte- « stata dalla maternità effettiva, espressa dall'atteggiamento della Ver- « gine, che protende la mano verso il suo divin Figlio, quasi ad affer- « mare la patria podestà, non contraddetta dall'atteggiamento di ado- « razione, essendo genuflessa, che attesta il riconoscimento della natura « divina in quel medesimo infante che, in quanto uomo, è suo figlio. « Maria poi, che tiene il Battista in atto di protezione, sembra voglia « indicarne la santificazione avvenuta col suo intervento, quando andò « a visitare la cognata Elisabetta, già madre da sei mesi: santificazione « dovuta a Cristo, già da lei portato in seno, raffigurato nell'atto di « benedire il medesimo Battista: l'Angelo rivolto agli spettatori indica « il Battista, privilegiato poco meno della Vergine madre di quel Gesù, « ch'egli pure adora e serve in quanto Uomo, essendo figlio di Maria, « il soggetto principale della composizione. »

Se, dopo di avere letta e ponderata questa semplice e logica interpretazione della scena composta da Leonardo, il pensiero nostro ritorna al groviglio delle induzioni e supposizioni formatosi intorno alla composizione vinciana, riceviamo la stessa impressione che si prova all'atto di abbandonare un ambiente luminoso, per addentrarci in luogo tenebroso e senza uscita. Poche parole di buon senso e di reale competenza risolvono ogni dubbio, guidano a leggere il pensiero di Leonardo, condensato in quella stessa composizione della « Vergine delle Roccie » che al critico incapace di approfondirne il significato, ha potuto dare la semplice impressione di una « modesta famigliola fiorentina in campagna ».

★

Chiarito così il concetto fondamentale della composizione — avendo preso come punto di partenza l'esemplare di Parigi, che si può ritenere anteriore all'esemplare di Londra — si presenta un'altra questione da esaminare, prima ancora della tesi relativa all'intervento del Preda nella esecuzione del dipinto: ed è quella del significato delle varianti nel secondo esemplare di Londra, le quali possono implicare speciali ragioni, atte forsanco, se non ad esaurire il problema per sè stesso dei due esemplari, e dell'accampata collaborazione del Preda, a spiegare i motivi della divergenza fra committenti ed esecutori, durata un quarto di secolo. Sono tre punti i quali, pur non avendo una indispensabile correlazione fra di loro, domandano di essere considerati ad un tempo, potendo sussidiarsi a vicenda.

Cominciamo dall'esaminare le varianti nei due esemplari, sorvolando naturalmente alle diversità secondarie nei panneggiamenti, nella vegetazione, e nel fondo roccioso: elementi accessori, interessanti soltanto dal punto di vista pittorico. La variante che può ritenersi più importante e fondamentale, è quella dell'Angelo che sostiene il piccolo Gesù: il quale, nell'esemplare di Parigi, appunta l'indice della mano destra verso il S. Giovanni, mentre nell'esemplare di Londra il braccio destro non si vede, e si può supporre concorra col sinistro a sostenere il bambino seduto sull'erba. Poichè si ebbe ad attribuire al gesto dell'angelo il significato di additare il S. Giovanni, quale patrono di Firenze, per documentare la tesi che il dipinto sia stato eseguito da Leonardo prima della venuta a Milano — mentre la interpretazione del soggetto, quale venne riportata poc'anzi, offre una spiegazione attendibile di quel gesto — partiremo da questo elemento per cercare di chiarire le ragioni della variante. Volle uno scrittore trovare una ragione d'in-

dole artistica, osservando che « coll'abolizione del braccio, il sentimento « artistico non ebbe che ad avvantaggiarsene: quelle tre braccia tese, « con le mani sovrapposte ed equidistanti dalla Vergine, dall'Angelo, « da Gesù, nell'esemplare di Parigi, non sono certo una felice trovata, « nè rispondenti a quelle leggi di euritmia, che Leonardo andava vieppiù « curando e svolgendo » : di modo che il pittore si sarebbe, secondo questo scrittore, accorto in ritardo della poco felice disposizione di quelle mani; considerazione che per sè stessa non risulta ammissibile. Un mutamento nell'attitudine dell'Angelo, si accompagna alla soppressione del braccio destro, per il fatto che nell'esemplare del *Louvre,* l'atto di designare il S. Giovanni, trova il suo complemento nella direzione dello sguardo. A chi, l'Angelo addita il S. Giovanni? Non già alla Vergine, nè al piccolo Gesù, ma a coloro che osservano la composizione, ai fedeli verso i quali rivolge lo sguardo. Soppresso il gesto nell'esemplare di Londra, non vi è alcuna ragione perchè l'Angelo guardi verso l'osservatore; e la sua testa modifica, di conseguenza, l'atteggiamento generale, assumendo l'espressione raccolta di chi rimane semplice testimonio della scena.

A questo punto, è doveroso di richiamare e di meditare le varianti che la composizione della « Vergine delle Roccie » offre rispetto alle prescrizioni del contratto del 1483, per ricercare quale influenza possano esercitare nel giudizio dei due esemplari. La tavola, secondo il contratto doveva raffigurare, oltre alla « nostra dona et fiolo » i due profeti: non è fatta menzione del San Giovanni. La soppressione dei due profeti può riuscire sufficientemente giustificata dal fatto che l'artista, messo nell'imbarazzo di dare un socio al profeta Isaia, il quale preconizzò la « Vergine paritura » — non trovandone altro che esplicitamente parli di lei — abbia preferito rinunciare ad entrambi, come accessorio non necessario alla composizione, quale veniva da lui ideata. La modificazione si presenta sostanziale, eliminando quell'elemento della tradizione iconografica per compendiare in un gruppo famigliare — mediante la introduzione del S. Giovanni e dell'Angelo — il significato della sacra composizione. In tale modificazione, così divergente dai termini del contratto, si sarebbe potuto intravvedere la ragione iniziale del dissidio fra committenti ed esecutore, e spiegare forsanche il ritardato soddisfacimento del prezzo, secondo le modalità del contratto stesso, qualora i documenti già segnalati non portassero a concludere che il lavoro dell'ancona, se non nei termini contrattuali di tempo, venne eseguito di pieno accordo coi committenti. È solo a lavoro compiuto, e pagato in più della convenuta somma di L. 800, che

comincia il dissidio, basato sul diverso modo di fare la stima prevista dal contratto; stima che gli esecutori esigevano fosse fatta con giuramento, in base al criterio, per verità poco logico, di conformarla al prezzo offerto da terzi, disposti a rilevare la tavola dipinta: mentre i committenti insistevano per una stima a loro criterio. Perciò si deve escludere la ipotesi che la modificazione dell'Angelo — e in relazione a questa le varianti minori negli altri personaggi — siano conseguenti da una divergenza di vedute, e tanto meno da un dissidio d'indole religiosa, come volle intravvedere il critico, che vi ravvisò il sopravvento della dottrina tomista. Certamente, questa esclusione di qualsiasi dissenso all'infuori del differente modo di procedere nella stima, non fa compiere un passo alla questione delle varianti: ma non vi è ragione perchè una questione debba a tutti i costi essere risolta, quando manchino gli elementi per una seria e fondata conclusione.

Le altre varianti che si notano nei due esemplari della composizione sono, la introduzione delle aureole, e la croce fatta di canne, affidata al S. Giovannino: qui veramente troviamo gli elementi più adatti per giustificare, se non un dissenso, un pretesto per temporeggiare nel soddisfacimento dell'obbligo di stimare il dipinto. Non v'ha dubbio che l'esemplare di Londra risulti più esplicitamente sacro, di quello di Parigi: in questo, quando si tolga l'accenno, molto sommario, dell'ala nell'Angelo, non rimane alcun particolare che non sia prettamente umano: cosicchè la composizione — senza giungere al concetto semplicista del critico che vi ravvisa una modesta famigliuola in campagna — presenta uno spiccato carattere di intimità, che non impedisce però al riguardante di rilevarne il significato, già descritto dalla persona competente in materia: alla quale debbo altresì queste ulteriori osservazioni: « le varianti nei due esemplari mi pare confermino l'ante-« riorità di quello, in cui il Battista non tiene la croce: poichè l'aggiunta « della croce non poteva essere suggerita al pittore, se non dal bisogno « di *meglio precisare* il còmpito e la differenza dell'ufficio del Battista, « in confronto colla madre di Gesù. La sua missione infatti, non fu che « quella di prepararne la venuta, e indicarlo ai suoi connazionali come « il vero « Agnello che toglie i peccati del mondo ». L'ufficio di Maria « fu più grande: quello di dare Gesù al mondo, e di seguirlo in tutta « la sua vita mortale, fino a riceverlo fra le sue braccia deposto dalla « croce, e di assistere la nascente Chiesa ». A queste osservazioni possiamo aggiungere che una ragione per cui, colle aureole si volle introdurre la croce, si può intravvedere nella circostanza che ai fedeli poteva forse non riuscire immediato l'identificare, fra i due bambini,

quale fosse il S. Giovanni, potendosi questo ravvisare nel bambino al quale la Vergine pone la destra sulla spalla.

Riconosciuto questo più esplicito significato della composizione, raggiunto mediante i simboli della croce e delle aureole, si può intravvedere una spiegazione plausibile del pretesto accampato dai confratelli per sottrarsi alle richieste del Preda: la stima che questi reclamava per giuramento, veniva negata accampando la circostanza che Leonardo era assente da Milano, e il dipinto non ancora ultimato: tale era la obbiezione mossa, alla distanza di più di vent'anni dal contratto, dopo che il dipinto, non solo era stato consegnato, ma pagato secondo la somma stabilita dal contratto. Non finito, si diceva il dipinto, che intanto si trovava da tempo esposto sull'altare, e vi era tema per ripetute copie dell'interessante composizione: ed è da questo complesso di circostanze, che si delinea la induzione maggiormente attendibile, atta a spiegare ad un tempo le varianti e il dissidio succitati.

Considerato che i confratelli avevano accettato e pagato l'ancona conforme al contratto — anzi versando qualcosa di più della somma fissata — e che la supplica a nome Leonardo e Preda, riguardava solo la richiesta di un ulteriore compenso di L. 400, invece delle L. 100 offerte dalla Confraternità; considerato altresì che la ragione addotta per sottrarsi alla stima, sollecitata dagli esecutori dell'opera, si basava sulla circostanza dell'essere il dipinto « non finito » si può pensare che i confratelli abbiano, per puntiglio, rievocato un dissenso di vedute che già era sorpassato, in merito a qualche particolare del dipinto, da Leonardo non voluto eseguire, o non modificato: dissenso sufficiente per accampare la clausola della lontananza di Leonardo da Milano, e basarvi sulla medesima la mancata condizione del contratto originale. Pensando che Leonardo abbia svolto e mantenuto il primo suo concetto, rinunciando a qualsiasi motivo od emblema religioso — ch'egli potè giudicare non necessario per il significato della composizione — e ciò in dissenso coi confratelli, i quali possono avere deplorato la mancanza di emblemi, insistendo a lor volta nel volere l'aggiunta della croce e delle aureole, possiamo ragionevolmente immaginare che a questi particolari alludesse la frase « *quod dicta ancona non fuerit finita nec etiam de presenti sit finita* »; cosicchè, ritornato Leonardo a Milano, e mancando con ciò l'appiglio della di lui lontananza, ed ottemperato con quelle lievi aggiunte alle ultime esigenze dei confratelli, le duecento lire suppletive hanno potuto essere pagate e ricevute, con relativa soddisfazione d'ambo le parti.

Purtroppo, la conclusione non risulta esauriente per l'argomento

della cooperazione, o meno, del Preda. Il Beltrami, all'atto stesso di aggiungere alla storia del famoso dipinto il contributo di vari documenti inediti, relativi all'esemplare di Londra, osservava come tale contributo, se non risolveva la questione della tavola di Parigi, chiariva e risolveva un punto essenziale della controversia, accertando la originalità dell'esemplare di Londra. Ed a proposito del Preda concludeva: « questi può avere collaborato in entrambe, ma la « Vergine delle Roccie » di Londra non è certamente una copia da lui eseguita, bensì un lavoro originale di Leonardo », ed a maggior ragione, aggiungiamo ora, è di Leonardo l'esemplare di Parigi, malgrado gli sterili conati della critica disfattista, che si affanna a voler tramutare la probabile collaborazione — ammessa nel senso materiale e limitato di *ajuto*, quale al tempo di Leonardo veniva definita — in una ingerenza soverchiante la stessa capacità e responsabilità del Maestro.

Basterà che il lettore esamini il raffronto fra le teste dell'Angelo nei due esemplari [**25** e **26**] per riconoscere la mano del Maestro: e basterà che il lettore si richiami al ritratto di Massimiliano, dipinto dal Preda nel 1502, [**5**], perchè avverta la distanza fra i due soci del 1483.

CAPITOLO NONO

LE ESTREME FANTASTICHERIE PREDIANE.

Per quanto si è detto, le varianti nei due esemplari della « Vergine delle Roccie » non consentono conclusioni di qualche importanza, cosicchè è pur d'uopo rassegnarsi, in attesa di altri elementi di giudizio, a riassumere i dati di fatto relativi ai due esemplari:

1°. Le identiche dimensioni originarie dei due dipinti escludono che Leonardo sia venuto a Milano, avendo già eseguito l'esemplare del *Louvre*, come si volle ammettere ripetutamente da vari scrittori, senza alcuna prova.

2°. Il complesso delle varianti esclude per sè stesso che uno dei dipinti sia copia dell'altro, e precisamente che quello del *Louvre* sia di Leonardo, e quello di Londra sia copia materiale eseguita dal Preda, come ancora si sostiene da vari critici, malgrado i nuovi documenti venuti in luce.

3°. Le varianti minori — aggiunta delle aureole e della croce — possono avere costituito un elemento della lunga controversia fra committenti ed esecutori dell'ancona.

Si accennò alle dimensioni originarie identiche: il che, se oggi non è matematicamente esatto, lo è ancora rispetto alle deduzioni che si fondarono sulle lievi differenze attuali fra i due esemplari, le quali trovano facile spiegazione. Se noi immaginiamo sovrapposti i due esemplari, facendo corrispondere fra di loro i rispettivi centri del contorno arcuato, vediamo che l'esemplare di Londra presenta una zona di maggiore ampiezza —lungo la parte a semicerchio e lungo i fianchi — larga solo millim. 14: la quale zona, lungo il lato inferiore di base, è alquanto maggiore, di cent. 6. Ciò premesso, quando si ricordi che il di-

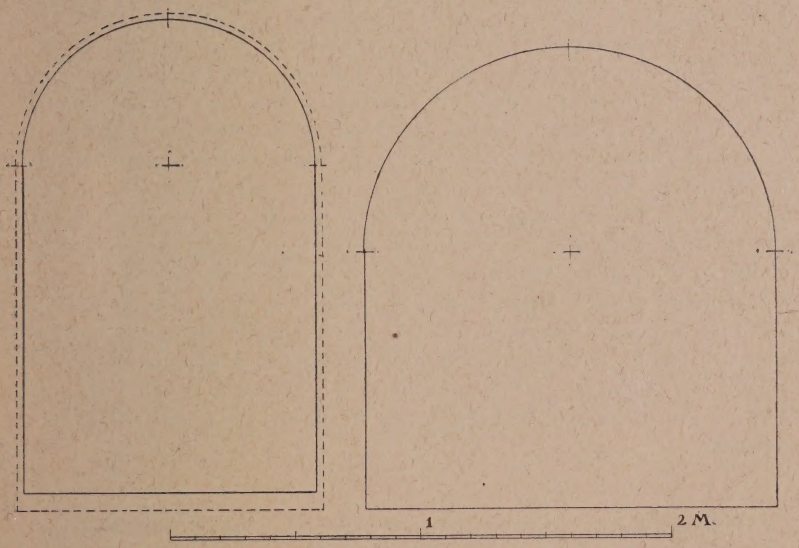
pinto di Parigi venne, nella prima metà del secolo scorso, trasportato dalla tavola sulla tela, e si ammetta altresì che la zona di contorno, formante battuta contro il telaio della cornice in legno, si trovasse sensibilmente deteriorata — come avviene generalmente nei dipinti su tavola, specialmente in corrispondenza del lato inferiore di base — non dovremo meravigliarci se la operazione del trasporto sulla tela, abbia affacciato la opportunità, od anche la necessità di sistemare il contorno generale del dipinto, eliminando l'anzidetta zona, mascherata in parte dalla cornice e deteriorata: cosicchè, si può concludere che i due esemplari abbiano un dì presentato le identiche dimensioni. Questo è quanto il lieve divario nelle misure autorizza ad asserire: ma la critica disfattista ed irriflessiva ha voluto ricavare, pur da queste differenze di misura, una argomentazione che merita di essere segnalata come prova che per la medesima, anche il metro, e non soltanto l'aritmetica, possa essere una opinione. Infatti, il critico che recentemente e più diffusamente volle affidare al Preda il còmpito di colorire i cartoni della « Vergine delle Roccie » predisposti da Leonardo, riporta da un altro critico straniero, lo Seidlitz, le misure dei due dipinti, in queste cifre:

Esemplare di Parigi 1.99 × 1.22
» » Londra 1.85 × 1.65.

Ora, lo studioso accurato di Leonardo, il quale legga queste due coppie di misure, non può a meno di provare una certa sorpresa, per modo da chiedersi: è possibile che nelle proporzioni dei due esemplari, corra la differenza non lieve di circa un terzo della larghezza? Chiunque abbia presente l'esemplare di Parigi, ed immagini di aggiungere a questo una zona di centimetri 45 in larghezza, avverte subito come il rapporto risultante fra la larghezza e l'altezza, cesserebbe dal corrispondere con quello dell'esemplare di Londra. Ebbene, quand'anche le misure riferite dallo Seidlitz avessero contenuto l'errore di stampa di 1.16 invece di 1.165, e il critico italiano avesse trascritto le misure ritenendole esatte, l'errore non avrebbe dovuto rimanergli inavvertito, al momento stesso di fondarvi la conclusione che la « notevole differenza » nelle dimensioni dei due esemplari esclude che quello di Parigi potesse adattarsi nel vano dell'ancona predisposta; ma, poichè la conclusione desiderata dal critico era quella che l'esemplare di Parigi fosse stato dipinto a Firenze, e portato a Milano da Leonardo nel 1482, niente di più gradito gli dovette riuscire, che di vedersi

capitare sotto gli occhi una differenza tanto provvidenziale per la tesi sostenuta, e lasciarla correre incoscientemente. Infatti egli osserva:

« Il Seidlitz, offrendoci le misure precise dei due esemplari, (quello « di Parigi m. 1.99 d'altezza, su m. 1.22 di larghezza: quello di Londra « invece, m. 1.85, su m. 1.65) ci dà forse, senza saperlo, l'opportunità « di spiegare la ragione per la quale Leonardo si sarebbe tenuto per « qualche tempo la tavola, che poi offrì al re di Francia, mentre fu « obbligato a prepararne una seconda pei fratelli della Concezione. La « tavola di Parigi è troppo alta, e un po' più larga dall'altra, perchè « potesse adattarsi a occupare lo spazio vuoto nell'ancona della Con- « fraternita ».



I due esemplari sovrapposti:

..... esemplare di Londra

——— » di Parigi

Esemplare di Londra secondo le dimensioni *errate*, in base alle quali si sostiene che l'esemplare di Parigi venne eseguito a Firenze.

Nemmeno questa riflessione, basata sull'errore sfuggitogli, di trascrizione, dischiude al critico la realtà dei fatti: anzi, egli ne trae nuovo

argomento per riconfermare la sua distrazione, osservando che è *troppo alto* l'esemplare di Londra, trattandosi di soli *14 cent.* — 199 meno 185 (in realtà solo 9) e soltanto un *po' più larga* la misura di 1.65, invece di 1.22 (trattandosi invece di 1.65 meno 1.22, ossia cent. 43). Come se ciò non bastasse, lo stesso critico riporta in nota le misure date da un altro studioso — che sono le esatte, fornite dai direttori delle Gallerie di Parigi e Londra — 1.89 × 1.195 e 1.975 × 1.23: e senza accorgersi della insignificante loro differenza, aggiunge: « a dire il vero, la differenza fra l'uno e l'altro è sempre notevole ».

Dopo di che, il critico si sente autorizzato a giustificare i due esemplari e le rispettive varianti, con questo concatenamento di fantasticherie storico-teologiche: « Nella prima edizione del quadro, l'angelo ha la « mano tesa verso il piccolo S. Giovanni, per indicare ai fiorentini il « loro patrono in adorazione di G. C. allusione delicata alla pietà del « luogo, ed esortazione al fervore del culto locale. A Milano, incaricato « di eseguire una Vergine immacolata con due profeti, Leonardo da « Vinci, sempre assillato dalle sue ricerche, se non proprio dai clienti, « tirò in lungo il lavoro (*ci siamo al* leitmotiv *dell'artista lento, distratto, « indolente*) finchè si decise a sostituire alla composizione tassativamente « ordinatagli, una variante di quella da lui già fatta a Firenze, ciò che « gli avrebbe evitato nuovi studî e ricerche speciali: ma poichè il gesto « suggestivo dell'angelo a Milano non avrebbe avuto significato, egli lo « tolse ». E lo stesso critico osserva: « è ben naturale concludere che « l'originale della « Vergine delle Roccie » eseguito da Leonardo a « Firenze e portato con sè a Milano, sia veramente quello di Parigi: « mentre quello di Londra è l'esemplare eseguito a Milano nel 1483 e « negli anni seguenti, in collaborazione, da Leonardo e dal Preda (il « primo per il disegno, il secondo per il colorito) pei fratelli della Con- « cezione ».

★

Il nostro critico però, non si sente ancora soddisfatto di queste fantasticherie, che gli consentono di immaginare un dipinto su tavola, eseguito da un artista per il disegno, e da un altro per il colorito, il primo essendo nientemeno che Leonardo, il secondo un « crudo mestierante » o « un debole artista, ed un ancor più debole disegnatore ». Egli dispone ancora di una riserva di ipotesi, sufficiente per escogitare un nuovo argomento a favore della tesi della « Vergine delle Roccie » dipinta a Firenze. Siccome nella descrizione dell'ancona intagliata in legno si accenna ad una figura a rilievo nella parte superiore,

del Padre Eterno e degli Angeli, intagliati su fondo a « montagnie e sassi » egli dice: « E chi sa che la circostanza occasionale di trovarsi già, « nella cornice in legno precedentemente eseguita da maestro G. del « Maino, certe montagne e roccie (delle quali invece non è fatto parola « nel quadro da eseguirsi da Leonardo) abbia indotto il pittore fioren- « tino a ripetere lo stesso soggetto ch'egli aveva già pronto, in cui il « fondo si sarebbe, in certo modo, intonato a quello della cornice, con- « tinuandone il motivo? » Quante fortunate circostanze concorrevano nel 1483, a togliere Leonardo dall'imbarazzo di soddisfare all'impegno da lui firmato, di dipingere una « nostra dona con lo suo fiolo e li angeli con doy profeti »! Lento a produrre, incapace di ideare la composizione che gli è ordinata, egli ha la ventura di essere arrivato da Firenze, recando una tavola già dipinta che — strana combinazione! — per forma e misura corrispondeva, a pochi millimetri di differenza, col vano riservato in una cornice intagliata, già eseguita a Milano, due anni prima del suo arrivo. Il soggetto di questa tavola non corrisponde al tema della Concezione, che gli è prescritto: ma basterà ch'egli abolisca un braccio dell'angelo — particolare del resto « poco felice » osserva il critico — perchè il pittore si levi dall'imbarazzo, facendone eseguire una copia dal suo protettore Preda. Ma non bastano ancora queste fortunate circostanze: la cornice ad intaglio, ordinata nel 1480, ha nel fondo della lunetta superiore, assieme al Padre Eterno « de rilevo », un partito di montagne e sassi, armonizzate col fondo dipinto in Firenze a roccie, e queste provvidenzialmente « continuano » il motivo della cornice. Ebbene, bisogna ammettere che, stando così le cose, Leonardo non aveva tutti i torti di essere distratto ed indolente, vedendo la fortuna tanto sollecita ad aiutarlo nel suo imbarazzo, ed a dispensarlo da « nuovi studi e ricerche speciali ».

★

Esposto quanto ha potuto suggerire l'esame della composizione e relative varianti, rimane da rilevare il merito intrinseco dei due esemplari. Già riferimmo, al principio del Capitolo ottavo, qualche giudizio singolarmente deprimente per questa opera sottratta a Leonardo: poichè gli stessi fautori del Preda, quasi vergognosi di tale espropriazione a beneficio di un pittore, il quale — nonostante il ragguardevole numero di opere di cui viene gratificato, rimane non soltanto un debole artista, ma una personalità indefinita — dovettero ricorrere all'espediente di svalutare l'esemplare di Londra, menomando anche il valore di quello di Parigi « mancante della spontaneità di Leonardo ». Còmpito

facile per chi si accontenta di biasimarne il colorito, senza tener conto degli annerimenti subìti dalle tinte, degli oscuramenti nelle vernici, e delle manomissioni attraverso quattro secoli: còmpito facile per chi divaghi in raffronti, senza tenere nel debito conto i documenti, e foggiando a capriccio le vicende dei due esemplari, credendo di avere con ciò, non solo convinto senza grande sforzo il lettore, ma conseguito il risultato di distruggere le testimonianze non rispondenti alla tesi sostenuta.

E qui, prima di presentare un saggio del più recente giudizio disfattista della « Vergine delle Roccie » mi sia concesso di dichiarare come, di fronte al problema dei due esemplari, pure avendo la fortuna di poter disporre di un notevole gruppo di documenti inediti, abbia mantenuto nelle conclusioni il riserbo che mi sembrava doveroso, pensando alle conseguenze che derivano dalla preferenza per l'uno o per l'altro esemplare. Ebbi campo di osservare ripetutamente quello di Parigi, nel corso di quasi quarant'anni e nelle condizioni più diverse di spirito; dall'ammirazione, dirò così ingenua, naturale nel giovinetto al quale il solo nome di Leonardo, scritto sotto il dipinto, bastava per esaltare la mente, al godimento alimentato dalla conoscenza e famigliarità colle opere del pittore; dalla meditazione provocata dal problema dei due esemplari, alla riflessione dei vari argomenti che ai medesimi si riferiscono: altrettanto non potrei dire per l'esemplare di Londra, per modo da sentirmi animato a formulare in poche parole — come è facile abitudine dei critici — una impressione comparativa: ciò che posso dire è che, sempre ed immediatamente, davanti alla « Vergine delle Roccie » si rinnovò in me il desiderio, anzi il bisogno di vedere il dipinto liberato almeno dall'oscuramento delle dense vernici alterate, ed anche dalla polvere: desiderio timidamente formulato e rivolto molti anni or sono ad un conservatore del Louvre, il Visconte de Tauzia, il quale contrappose il solenne mònito: « on ne touche pas à Lèonard » e si ebbe la degna risposta: « il ne s'agit pas de toucher à Leonard, mais d'enlever la crasse qui le défigure ». Analogo desiderio può essere formulato riguardo l'esemplare di Londra: poichè solo la visione più immediata e completa della tecnica dei due dipinti, costituirà il punto di partenza per entrare nel merito intrinseco, e basarvi il maggiore o minore riconoscimento di un'altra mano, la quale non sia quella di Leonardo, e che potrebbe non essere quella del Preda.

Ma non è solo tanto la tecnica dell'autore, che reclama questi elementi tanto indispensabili per un giudizio di merito: occorre altresì accertare in modo definitivo in che consistano gli asseriti ritocchi, le manomissioni subìte dalla tavola, quale estensione e gravità abbiano real-

mente: infatti, mentre per la testa della *Vergine* nell'esemplare di Parigi, un critico non facile a lasciarsi trascinare da un entusiasmo irriflessivo, ha potuto scrivere « *la tête de la Vierge est exquise: nul n'a mieux dit* « l'éternel feminin »: *ce que surtout nous en oublions, c'est visible sur le visage transparent, où tout est amour jusqu'à la pensée* » la nostra disposizione a condividere tale impressione non può a meno di trovarsi intralciata leggendo ciò che riferisce un altro scrittore, vale a dire che quella testa è « quasi interamente ridipinta » [**23**].

In mancanza di tali accertamenti, il far sapere ai lettori di avere osservato a quarant'otto ore di distanza i due dipinti, oppure il segnalare, come fa un altro critico disfattista, il raro privilegio di avere ottenuto dalla Direzione della Galleria Nazionale di Londra, di potere osservare da vicino, distaccandolo dalla parete, quell'esemplare, non costituisce che una circostanza abbastanza ordinaria, e di relativo interesse, rispetto alla gravità delle conclusioni che se ne vogliono ritrarre. Per studiare un dipinto, non si registrano le ore necessarie, nè basta l'avervi messo una volta le mani addosso: e poichè per riconoscere il valore intrinseco e comparativo delle due « Vergine delle Roccie » occorre farne l'esame nelle migliori condizioni di luce, nella integrità non compromessa da ritocchi, alterazioni di colore e di tonalità, dovute ad oscuramenti di cornice — il che, se non impossibile, è tuttora difficile da ottenere — ne consegue la necessità di rinunciare per ora, alle conclusioni assolute, e « definitive ».

Eppure la « Vergine delle Roccie » di Londra deve essere di Ambrogio Preda — sentenzia il critico che accampa la fortuna di aver potuto osservare da vicino il dipinto — e da questa circostanza che considera elemento insuperato di critica, egli si sente incoraggiato a riassumere il giudizio in questo curioso squarcio di fantasia, ripetendo a sazietà le infondate sue asserzioni:

« La conclusione ci si presenta così chiara, che non esitiamo a ri-
« tenerla, per conto nostro, definitiva. L'esemplare di Parigi è preci-
« samente quello che Leonardo aveva eseguito, non sappiamo in che
« occasione, a Firenze prima del 1483, e che s'era portato a Milano,
« dove forse — data la sua lentezza nell'operare — lo finì. L'esem-
« plare di Londra è invece quello dipinto per gli scolari della Conce-
« zione, e l'inferiorità si spiega con l'intervento notevole del Preda —
« che verosimilmente colorì, o completò l'opera sull'abbozzo di Leo-
« nardo — ma che può esser ben ritenuta in gran parte di Leonardo
« stesso, perchè da lui ideata; e non era certo nell'interesse del maestro
« fiorentino, o del suo collaboratore Preda, di rivelare in che consi-

« stesse la parte dell'uno, e in che quella dell'altro. Il Preda, più aspro « colorista, non riuscì a dare alla creazione del maestro la delicatezza « del prototipo fiorentino. Leonardo, da ben altre cure preoccupato, « lasciò fare al suo socio, e forse le cose andarono, per colpa del primo, « tanto in lungo, che il secondo dovette, per suo incarico, acconciarsi « a completare, o se si vuole, a eseguire addirittura la tavola, da Leo- « nardo ideata e disegnata, fors'anco abbozzata. L'esemplare di Londra « non è dunque una copia, ma una variante dell'originale di Parigi « ideata da Leonardo, dipinta da lui in collaborazione col Preda, il « quale accuratamente, ma non genialmente colorì o completò il di- « pinto nel lungo lavorio delle mezze tinte ».

Difficilmente si potrebbe in così breve giro di frasi condensare un maggior numero di indecisioni e di incoerenze. Si comincia col ripetere ancora una volta, e come verità « definitiva » che l'esemplare di Parigi è quello « dipinto a Firenze, non sappiamo in quale occasione » dopo di che, si ricorre alla lentezza dell'operare di Leonardo per concludere che a Milano lo finì, e si ammette l'intervento notevole del Preda nell'esemplare di Londra: intervento che risulta veramente notevole per la sua indeterminatezza, poichè dapprima si dice che il Preda « verosimilmente colorì o completò l'opera sull'abbozzo di Leonardo »: poi si ritiene che il Preda per incarico di Leonardo « dovette accon- « ciarsi a completare, o se si vuole a eseguire addirittura la tavola, da « Leonardo ideata e disegnata, fors'anco abbozzata »: infine si conclude che il Preda « accuratamente, ma non genialmente, colorì o completò « il dipinto nel lungo lavorio delle mezze tinte ». Chi può raccapezzarsi « in questo sforzo infantile per delimitare l'opera reciproca di Leonardo e del Preda? Certamente Leonardo non fa una bella figura colla sua cronica indolenza, e da ben altre cure preoccupato, al punto da « lasciar fare al suo socio »: ma ciò che colpisce maggiormente, è l'aspetto tutt'altro che lusinghiero, attribuito dal nostro critico a Leonardo, presentandolo come persona interessata, al pari del Preda, « a non ri- « velare, ai committenti, in che consistesse la parte dell'uno e quella « dell'altro ». Siccome Leonardo era tenuto per contratto ad eseguire di sua mano la « Vergine delle Roccie » e quando avesse lasciato incompiuto il lavoro, avrebbero i committenti potuto ricorrere ad altro artista, ecco Leonardo accordarsi con quel furbo faccendiere che doveva essere il Preda, per cercare di mascherare la sua indolenza, affibbiando ai committenti, come opera del suo pennello, ciò che il Preda andava colorendo e completando, fin nella parte più delicata di un dipinto, quale è quella delle mezze tinte.

Si comprende come il critico, capace di comporre questo manipolo di ipotesi sconclusionate, abbia a provare ripugnanza al solo pensare di dover mutare di opinione: il che giustifica la sua premessa, per cui « la conclusione si presenta così chiara, che non esitiamo a ritenerla per conto nostro definitiva ». E veramente non si può negare la chiarezza degli spropositi e delle incoerenze di tale conclusione, condannata ad essere definitiva, come lo stesso critico ebbe già a fornirne la prova: poichè, dopo la pubblicazione di quello squarcio di fantasia, vennero in luce cinque documenti che comprovarono come l'esemplare della « Vergine delle Roccie », oggi a Londra, sia stato finito da Leonardo dopo il suo ritorno a Milano, nel 1506, col residuo pagamento di L. 200. Si tratta di documenti notarili riconfermanti la condizione contrattuale, secondo la quale il dipinto doveva essere eseguito e condotto a termine da Leonardo: documenti troppo incomodi per quella tesi « definitiva ». Ma il critico, trovatosi a dovere, dopo la loro pubblicazione, ritornare sul tema della « Vergine delle Roccie » non esita a trovare la scappatoia: « i nuovi documenti non persuaderanno certamente quanti, « basandosi sulla mancanza di finezze nel disegno, nel colorito pesante, « privo di trapassi, poco luminoso del quadro di Londra, concludono che « per quest'ultimo Leonardo dovette limitarsi a eseguire il disegno, e ad « abbozzare qualche figura ». Il « *qualche* » vale, come si suol dire, un Perù: poichè il critico che voglia spacciarsi per competente in pittura leonardesca, non dovrebbe limitarsi a dire genericamente, di un quadro contenente quattro figure, che « qualche figura » venne abbozzata da Leonardo: come leggendo una terzina dantesca scorretta tipograficamente, un professore di letteratura non può limitarsi a dire ai suoi allievi, che quel brano contiene « qualche cosa di Dante ».

*

Se non altrettanto audaci, non meno fuorviati dal retto sentiero si mostrarono altri critici, collaboranti nel còmpito di sottrarre a Leonardo la « Vergine delle Roccie ». Un critico straniero, volendo a sua volta attribuire l'esemplare di Londra al Preda, non esitò a deprezzarlo riconoscendovi « il colorito delle carni morto e plumbeo, l'espressione « delle faccie tetre e fegatose, lo sguardo acerbo e stanco, così diverso « da quello che incontriamo in qualsiasi altro pittore leonardesco, e so- « pratutto poi in Leonardo ». Dopo di che, egli conclude essere il Preda « un debole artista, un disegnatore ancora più debole, tutte le volte che il soggetto richiede da lui un maneggio del colore e della linea, in una scala più larga di una semplice miniatura ». Ed ecco l'artista che da

taluni critici si vorrebbe presentare come capace di sostituirsi a Leonardo, al punto da trovarsi con questi confuso, diventare nient'altro che un abile miniatore, e un pittore deficiente.

Lo stesso critico straniero, richiamando il disegno di Venezia, dal Morelli attribuito al Predà, recante assieme ai profili di Massimiliano e di Bianca M. Sforza « un lieve disegno del bambino Gesù visto di « profilo, con una mano alzata in atto di benedire » osserva di non aver mai trovato « una così stretta rassomiglianza, come quella di questo disegno, col bambino Gesù nella « Vergine delle Roccie »: per cui aggiunge: « Siamo giustificati a ritenere che quel disegno è uno studio « del Preda per la pittura della *National Gallery:* vorrei pregare il let- « tore ad osservare la mano del bambino abbassata colle dita distese, « sia nel disegno che nella pittura ». E qui, il lettore il quale voglia aderire alla preghiera, accostando il disegno alla pittura [**22** e **38** B] resta sorpreso al punto da chiedersi, se il critico non si prenda beffe di lui: poichè, mentre il piccolo Gesù, nel dipinto è seduto sull'erba e rivolto da destra a sinistra [**50**], appoggiando la mano sinistra sul terreno ed alzando l'altra in atto di benedire, nel disegno il bambino ha la posa dell'essere seduto in grembo ed è rivolto in senso opposto, alzando la destra non già per benedire, ma per accostarla al seno della madre, apprestandosi a poppare. Abbiamo la posa che diremo classica, del bambino in grembo alla madre, di modo che siamo indotti ad immaginare il critico vittima di una allucinazione. Eppure, si tratta di un critico che dichiara di « conoscere molti disegni del Preda, ma niuno più tipico e che illustri meglio il suo stile e il suo manierismo, di quello del *British Museum* ». Veramente, la prova data per il giudizio « di stile e manierismo prediano » non ci spinge ad avere una grande fiducia nella competenza del critico, e ci dispensa dal chiedergli quale sia il disegno ch'egli possa veramente dimostrare essere del Preda.

Riassumendo in merito al valore intrinseco e comparativo delle due « Vergini delle Roccie », dobbiamo concludere che le critiche disfattiste di Leonardo non hanno apportato alcun argomento a sostegno della collaborazione del Preda: non l'esame particolareggiato della composizione, non il giudizio di merito e graduatorio delle diverse parti, e nemmeno venne tentata una valutazione della tecnica, tanto per il disegno, quanto per la modellatura e per il colore, come per il lavoro di mezzetinte: cosicchè lo studioso il quale ritenga di trovare, in questi volumi di critica che si accatastano nelle biblioteche, la materia per istruirsi, e la guida per penetrare nel significato delle maggiori opere dei nostri grandi artisti, arriva solo al risultato di ingombrare la mente con

frasi sconnesse, osservazioni incoerenti, conclusioni cervellotiche e fra di loro contradditorie.

Non si dovrà quindi fare le meraviglie, se le pubblicazioni minori, aventi lo scopo di volgarizzare le questioni d'arte più importanti, obbligate a prendere il verbo da quei volumi, fidando nell'autorità dei maggiori critici nostri, si trovino a riportarne la vacuità delle frasi, la superficialità ed inconsistenza dei giudizi e delle asserzioni. Così avviene che queste pubblicazioni minori, quand'anche fatte colla maggiore serietà di propositi, anzichè offrire descrizioni chiare, esatte, e riassuntive riguardo le più importanti opere del nostro patrimonio artistico, ammaniscano inconsciamente al pubblico, una specie di estratto condensato delle deficienze della critica ufficiale, con quale vantaggio per la diffusione della coltura si può immaginare. Prendiamo ad esempio uno dei volumetti di Storia dell'Arte, di recente pubblicati col più aperto intento di propaganda, all'infuori di qualsiasi proposito di speculazione, e limitandoci come sempre al « caso Leonardo » ci troveremo a leggere, a proposito della « Vergine delle Roccie » questa descrizione: « Si conoscono con questo nome due opere di Leonardo, entrambe « pregevolissime: una a Londra, l'altra a Parigi: quella di Londra è « la prima eseguita a Milano per S. Francesco, passata poi in Inghil- « terra. Incominciata da Leonardo, fu finita dal Preda, tanto che i frati « volevano pagarla meno perchè non era tutta opera di Leonardo: si « racconta anzi che sia intervenuto lo stesso Lodovico il Moro per una « soluzione amichevole. Il Preda, non avendo toccato l'opera del Mae- « stro, ci offre le parti meno felici, come la grotta, la Madonna, lo « sfondo del paesaggio, alcuni particolari. Osservate invece come bril- « lino di meravigliosa luce l'Angelo, Gesù, il S. Giovannino! Noi pre- « sentiamo la pala di Londra, perchè è di stile più largo e perfetto di « quella del Louvre, e perchè la parte di Leonardo non ha subìto re- « stauri: ma anche questa del Louvre è di Leonardo, di stile più vi- « cino al Verrocchio, annerita poi dai restauri inopportuni. L'angelo « del Louvre si distingue per l'indice della destra tesa ». Ma potremmo, in coscienza, incolpare il modesto compilatore del volumetto, se avendo egli cercato nelle pagine dei maggiori critici le notizie sulla « Vergine delle Roccie » si è trovato colla mente tanto ingombra di materiale indigesto, da trovarsi a partorire, senza eccessiva fatica, questo zibaldone? Non si creda, del resto, si tratti di un esempio isolato: lo stesso scrittore, obbligato a dover dire qualcosa sul quadro della S. Anna ed i relativi due cartoni, si sforza ancora di orizzontarsi colla scorta dei volumi dei critici maggiori, ed arriva a comporre questa straordinaria confusione di fatti:

« Il cartone di S. Anna è alla Royal Academy di Londra: non « è mai divenuto dipinto (*sic*), ma ha senza dubbio ispirato la Sacra Fa- « miglia del Luini. C'è al Louvre un quadro, di cui non esiste più il car- « tone, e rappresenta pure S. Anna, ma non ha nulla a che fare col « vero capolavoro vinciano, che si gusta anche davanti al semplice « cartone, che è il primo cartone di Leonardo, di questo soggetto, « eseguito anteriormente al 1500 e al relativo dipinto: un secondo « cartone, che fu eseguito per i Serviti di Firenze dagli scolari di Leo- « nardo, diede occasione alle copie che girano fra i musei: vi manca « poi il San Giovannino: il quadro del Louvre corrisponde al cartone « del gruppo omonimo, che è alla Academy di Londra: appartiene « all'ultimo periodo dal 1517 al 1519: il cartone relativo risale però « al 1501, e fu eseguito in Firenze per commissione dei Serviti: venne « invece colorito in Francia molto più tardi ». Il lettore che a questo punto non sia stato preso da capogiro, procurando di tener dietro ai cartoni, alla S. Anna, ai Serviti, al primo e al dopo, e all'ultimo periodo, avrà dato prova di un singolare equilibrio di mente.

Questa nefasta influenza dei critici maggiori sui minori, si estende anche allo stile. Abbiamo avuto occasione di riportare qualche saggio del modo di descrivere le opere d'arte; ebbene, lo stesso frasario di cui abbiamo segnalato l'astrusa vacuità, noi lo ritroviamo imitato nelle pubblicazioni fatte col proposito di volgarizzare la cognizione e il senso dell'arte. In altra delle pubblicazioni minori, destinate a biblioteche popolari, troviamo questa descrizione del quadro di Leonardo a Parigi: « la S. Anna ha il caratteristico sorriso sibillino: le estremità delle « labbra s'inarcano verso le guancie e si incontrano con le due pieghe « che partono dalle pinne del naso lunghetto: e gli occhi definiscono « l'insuperabile aria della testa, ove non c'è la bellezza esteriore, ma « la sintesi di uno spirito, in cui l'artefice s'insinua con l'ironia del- « l'intelletto. Su le ginocchia di S. Anna siede la Vergine, e il suo « cuore materno si effonde nella studiata curva del corpo, e nella in- « nocente letizia della faccia ». E mi pare che basti, per domandarci cosa possa apprendere il giovinetto, al quale si rivolge il manuale d'arte, in mezzo a questa confusione di pieghe che partono dalle pinne del naso, di occhi che definiscono l'insuperabile aria della testa e l'ironia dell'intelletto, di cuore materno che si effonde nella studiata curva del corpo. Ma di ciò non faremo eccessivo carico allo scrittore, a sua volta vittima della vacua presunzione degli scrittori rampollati dal metodo morelliano, in questo cinquantennio così fatale per la critica d'arte.

Scrisse il Morelli « quanto spesso torna alla memoria, a proposito « di libri d'arte, quella parabola che l'ottimo vecchio Brueghel ha così « squisitamente rappresentato nel suo quadro del Museo di Napoli! » vale a dire quella fila di ciechi che si appoggiano l'uno all'altro, per cadere nel fossato, l'un dopo l'altro.

Il richiamo non ha perduto, purtroppo, di attualità.

★

L'esame del dipinto « La Vergine delle Roccie » nella parte riguardante direttamente Leonardo, vale a dire la composizione centrale, richiede di essere completato nelle parti laterali, alle quali già si ebbe ad accennare. Secondo il contratto del 1483, gli scomparti laterali, riservati nella cornice ordinata nel 1480, erano destinati a contenere « *angeli 4 per parte, differenziati da l'un quadro all'altro, cioè uno quadro che cantano e l'altro che sonano* »: si è pure accennato come già nella *Supplica senza data*, lo stesso richiamo all'impegno preso da Leonardo e dal Preda, lasciasse intravvedere una modificazione sopraggiunta, la quale risulta già attuata colle parole « *un quadro di una nostra donna dipinta a olio, e due quadri con due angeli grandi dipinti similiter a olio* ». La qualifica di *grandi*, aggiunta agli angeli, ci guida nel riconoscere la variante: l'ancona, intagliata conforme alle consuetudini di quell'epoca, presentava lungo ognuno dei lati verticali del quadro centrale, due comparti minori, l'uno sovrapposto all'altro, per modo da potere allogare, in ognuno di questi, una coppia di angeli, e complessivamente per questi quattro riparti minori, otto angeli: una metà in attitudine di cantare, l'altra in attitudine di suonare. La soluzione più semplice adottata da Leonardo nella composizione centrale colla soppressione dei profeti, dovette rendere più stridente il diverso rapporto fra le figure della parte mediana, e quelle delle laterali, per modo da consigliare la fusione in un unico comparto, dei due minori sovrapposti, raggiungendo così la possibilità di rappresentarvi due angeli « più grandi » in luogo degli otto prescritti dal contratto. Ammesso che a Leonardo si debba tale variante, — la quale non risulta sia stata contestata dai committenti — si deve pure ammettere che Leonardo debba essersi interessato a questi dipinti laterali; in mancanza di notizie o dati di fatto, che ci informino al riguardo, è solo dall'esame dei dipinti che potremo ricavare qualche indicazione.

Le due tavolette [**27** e **28**] — già proprietà del Duca Melzi, passate sul finire dello scorso secolo in Inghilterra, per ricongiungersi al comparto centrale nella *National Gallery* — misurano m. 1.20 × m. 0.60. I

due angeli, disposti in un motivo di nicchia, sono in attitudine di suonare la viola e il liuto: a primo aspetto non è dato rilevare una differenza sensibile fra queste due figure, tanto nel loro assieme, quanto nei particolari, poichè da entrambe si ha la impressione di lavoro manierato e in alcune parti debole: l'abbondanza delle pieghe, e il loro movimento ricercato, convenzionale nella parte inferiore delle due figure, concorrono ad accentuare la impressione di una esecuzione stentata: ma un più attento esame permette di rilevare alcuni particolari che assegnano un diverso valore ed interesse ai due dipinti, e precisamente a stabilire una superiorità per l'angelo dalla testa di profilo: infatti, nel disegno e nella modellatura della testa, delle ali, dell'abbigliamento e dello strumento musicale, notiamo una sicurezza, quale non si ritrova nell'altro angelo, dal volto veduto quasi di fronte, reclinato verso la destra: basti raffrontare lo stento nel disegno e modellatura della viola che questi suona, colla diligente esattezza colla quale è disegnato il liuto dell'altro angelo, per concludere che i due particolari non siano della stessa mano. Nessuno fra i critici che si occuparono di queste parti complementari della « Vergine delle Roccie » ritenne di entrare in un minuto esame: avendo dichiarato senz'altro i due dipinti come opera di Ambrogio Preda, i critici si limitarono a riconoscervi in blocco i pretesi pregi e difetti di questo artista, conforme alla tesi che vuole considerarlo come il diretto ed indispensabile collaboratore di Leonardo, anche nel comparto centrale; perciò, il critico disfattista più convinto di tale intervento, parlando dei due angeli « lividi nelle carni » osserva: « il movimento agitato dei « panni, con quel lavorìo di pieghe che si risolvono in modo innatu- « rale, è verosimilmente il prodotto dell'opera personale del Preda, « che forse svolse, alterandola, un'idea del suo grande collaboratore. « Vincolato in certo modo a Leonardo, egli dovette comporre la pro- « pria maniera artistica — appresa dai vecchi maestri lombardi, dei « quali conservò il colorito grigiastro, privo di trasparenza — coi nuovi « ideali dell'arte: ne risultò così una strana miscela di buone e di me- « diocre qualità: l'esecuzione è trita, il colorito è sordo di toni, le « estremità son difettose ». Nemmeno lo stridente contrasto fra le parti eccellenti ancora più che buone, e le parti non solo mediocri, ma brutte, induce il critico a sospettare una collaborazione: è il Preda, e nessun altro pittore che può prestarsi a questa parte abbastanza curiosa, attribuitagli dal critico, quella di essere stato da Leonardo incaricato di colorire lo scomparto centrale della « Vergine delle Roccie » e di affermare nei comparti laterali la propria ma-

niera artistica appresa dai vecchi maestri lombardi, accordandola coi nuovi ideali dell'arte, per ottenere « una strana miscela di buone e di mediocri qualità ». Poichè questa conclusione potrebbe sembrare poco soddisfacente al lettore ansioso di conoscere dove Leonardo si possa ravvisare nelle due figure, lo stesso critico si sente in dovere di dichiarare che il Preda « seguì verosimilmente i disegni, o uno schizzo « fornitigli dal suo grande socio nel lavoro: disegni che si cercano in- « vano, ma che sicuramente avrebbero vantato quello spirito che Leo- « nardo seppe imprimere ad ogni suo disegno, sia pure rapidissimo »: ed aggiunge « potremmo figurarceli, vedendone altri di mano del maestro « che offrono con quelle due figure del Preda qualche analogia ». Senz'altro il critico riproduce — oltre ad uno schizzo insignificante, per sè stesso e dubbio di Leonardo — un foglietto di Windsor, recante il busto di un giovane di profilo, dalla ricca capigliatura scendente sulle orecchie, senza avvertire la evidente inopportunità di stabilire un richiamo fra quel disegno molto sommario, e la testa dell'angelo di profilo, non essendo dubbio lo scopo puramente occasionale di quello schizzo, attestato non solo dal testo vinciano che occupa buona parte di quel foglietto, di argomento anatomico (ma è risaputo che il critico in questione non è esperto in materia di manoscritti vinciani, dei quali attendeva ancora, nel 1915, la pubblicazione) ma dallo scopo ancora più esplicito di quello schizzo, che è quello di precisare nel busto di giovane, la posizione e la conformazione del cuore, in relazione allo scritto e ad altri schizzi nel medesimo foglio, relativi alle « *corde ritorte* » ai muscoli, nervi e pannicoli del cuore. Se questi metodi così sbrigativi nelle ricerche e nei raffronti, avessero ad attecchire, dovremmo prepararci a veder segnalata l'analogia fra una qualsiasi mano dall'indice teso, quali vengono usate per indicare una direzione, e la destra dell'angelo del *Louvre*, additante il piccolo S. Giovanni.

Si noti, a questo proposito, come, chi voglia trovare nei disegni di Leonardo qualche testa di profilo, che valga a giustificare un richiamo colla testa di uno degli angeli laterali alla « Vergine delle Roccie » arriva facilmente a segnalare qualche disegno degno di raffronto, senza ricorrere ad uno schema di busto giovanile, tracciato con pochi tratti, e per semplice dimostrazione anatomica; poichè, fra i disegni noti per essere stati più frequentemente riprodotti come opera non dubbia di Leonardo, anche per il Morelli, vi è quello degli Uffizi che presenta assieme ad una testa di vecchio calvo in caricatura, una testa di giovane [14 B] dall'abbondante capigliatura ricciuta, la quale avrebbe potuto essere segnalata dal nostro critico disfattista; e questi trova

infatti questo disegno meritevole di essere riprodotto.... per assegnarlo però al Boltraffio, e ne loda la sicurezza dell'esecuzione « al punto che, per quanto debba appartenergli, par degno del maestro ». Il lettore davanti a quel « debba appartenergli » si domanda sopra quale dato, indizio, giudizio, conclusione, ipotesi, ragionamento purchessia, un disegno ritenuto degno del maestro « debba » essere attribuito al Boltraffio; e se il lettore ha qualche famigliarità col metodo morelliano, si sente animato a domandare al critico, come mai quel disegno degno del maestro, non debba appartenergli dal momento che il tratteggio suo, singolarmente minuto, presenta la direzione discendente da sinistra a destra, dal Morelli proclamata caratteristica indiscutibile ed esclusiva di Leonardo. Ma tale obbiezione non ha valore per il critico, nè per i critici disfattisti in genere: i quali si valgono e si varranno di quella caratteristica direzione dei tratti dipendente dall'uso della mano sinistra, ogni qualvolta gioverà loro, pronti a far passare il Boltraffio, il Cesare da Sesto ed altri allievi, come capaci di disegnare colla mano sinistra, tanto per poter dire qualcosa a rovescio di quanto altri abbia coscienziosamente asserito e sostenuto.

Si presenta strano invece, come la critica seguace delle tradizioni morelliane, mentre divaga segnalando queste indagini e richiami inconcludenti, si lasci sfuggire un elemento di giudizio ben più positivo, per riannodare queste parti laterali della « Vergine delle Roccie » colla pretesa collaborazione del Preda.

Infatti, uno dei contrassegni di quest'arte — anzi il più notevole e decisivo, secondo il Morelli — è, come si disse e ripetuto a suo tempo, la striscia di luce nella cornea dell'occhio, sotto la palpebra superiore di modo che, una prova che gli angeli siano del Preda, avrebbe potuto essere accampata in base alla tecnica di esecuzione nell'occhio dell'angelo di profilo, il quale presenta appunto la caratteristica striscia di luce, da nessun cultore prediano avvertita. La segnaleremo noi [48] non tanto per esaurire la questione se il Preda abbia o no collaborato nei due angeli laterali, ma per concludere come, in un'ancona avviata nel 1483 coll'opera di Leonardo, già si trovi l'esempio di quel contrassegno che il Morelli considerò come caratteristico del Preda, negandolo a Leonardo. Quand'anche si ammetta che l'esecuzione della « Vergine delle Roccie » abbia assorbito molti anni, rimane la circostanza di fatto che la particolarità dell'occhio, nel ritratto di Massimiliano — firmato dal Preda nel 1502 — è la ripetizione di un tocco magistrale da Leonardo adottato nel Ritratto femminile dell'Ambrosiana, dipinto verso il 1483-85, epoca nella quale si svolgeva la commissione della « Vergine

delle Roccie »: ed è lo stesso tocco magistrale che il Preda non avrebbe tardato a riprodurre nell'angelo di profilo — ammesso che questo sia opera sua — ed ebbe a ripetere ad ogni modo molti anni dopo, nel noto ritratto di Massimiliano, del 1502.

*

Tirando le somme, a proposito di quanto si è detto sulla composizione della « Vergine delle Roccie » e sugli esemplari di Parigi e di Londra, possiamo concludere:

1. L'esemplare di Londra è quello, al quale si riferisce il contratto del 1483, interamente pagato nel 1508 coll'intervento di Leonardo sino alla fine della lunga controversia.

2. L'esemplare di Parigi, sebbene si possa considerare anteriore a quello di Londra, venne eseguito a Milano, in relazione al contratto 1483, ed alla cornice precedentemente preparata.

3. La collaborazione del Preda nella tavola di Londra non risulta da documento qualsiasi, nè da testimonianza speciale del valore intrinseco del pittore, limitato al ritratto di Massimiliano del 1502. Anche per gli angeli laterali — che lasciano intravvedere l'intervento di un altro artista — la collaborazione del Preda è solo presumibile in relazione al contratto, non già per effettivo riconoscimento della maniera di questo pittore, non ancora abbastanza definita per potervi fondare altre attribuzioni.

CAPITOLO DECIMO

LA « SINISTRA MANO ».

LEONARDO, considerato come disegnatore, non ha trovato, come si direbbe oggidì « una buona stampa », specialmente presso gli scrittori stranieri: il più recente dei quali, pur degnandosi di riconoscere la singolare attrattiva dei disegni vinciani, non esita a trovarvi il difetto di una eccessiva libertà, così da riuscire, talvolta, deboli e calligrafici. Non sarà superfluo l'osservare come lo scrittore d'arte, al quale dobbiamo questo giudizio, si domandi in pari tempo se Leonardo sia stato veramente artista superiore al Botticelli, e concluda dovere Leonardo ritenersi ancor fortunato, se di questi non viene dichiarato inferiore.

Il giudizio che si compendia nel « debole e calligrafico » di alcuni disegni di Leonardo, viene opportuno per premettere alcune considerazioni. Innanzi tutto sarebbe difficile definire l'intrinseco significato della parola « calligrafico » come difetto che unitamente alla « debolezza » si vuole riscontrare nei disegni vinciani, assieme alla « eccessiva libertà » di esecuzione. Se vi è un artista, per il quale la parola disegno esorbita dal significato comunemente ammesso per i pittori in genere, è Leonardo: l'abbondanza dei suoi disegni — resistente alle menomazioni della critica odierna — e la varietà dei medesimi, già costituiscono due elementi di fatto, i quali rendono necessario suddividere questo ricco materiale in differenti categorie, ad ognuna delle quali dovrebbe corrispondere un diverso criterio di critica: nonostante tale divisione, è doveroso riconoscere senza indugio, non esservi disegni di Leonardo deboli o calligrafici. Ciò che distingue questo singolare artista, è la franchezza del segno, la espressione, il carattere, che in ogni tratto di matita, o di penna si compenetra: potremo trovare queste doti in diverso grado, in relazione all'epoca cui risalgono i disegni, ed allo scopo più o meno determinato

dei medesimi, ed importanza loro assegnata dal maestro: ma noi non troveremo mai un tratto di penna superfluo, ozioso, e tanto meno privo di significato; non troveremo mai una linea incerta, fiacca, nè un segno che possa dirsi, in senso spregiativo, calligrafico. E basta raffrontare un disegno giovanile dell'allievo [**32** B] con un disegno del suo maestro [**32** B], per rilevare la differenza sostanziale del segno.

★

Esaminando, nel Capitolo II, le poche pagine dedicate dal Morelli a Leonardo, accompagnate da una nota relativa ai disegni vinciani, ci siamo ripromessi di prenderla in esame. Dice il Morelli: « disegni autentici di Leonardo non esistono, per quanto mi è noto, nè a Roma, nè a Napoli: e dei ventisette attribuitigli agli Uffizi, nel parer mio solo cinque sono suoi. All'incontro, l'Accademia Veneziana ne possiede circa venticinque, la Biblioteca reale di Torino, dodici: l'Ambrosiana, non compresi i molti contenuti nel così detto *Codex Atlanticus*, dieci autentici del grande fiorentino ». L'accennata nota, che il Morelli accompagna a queste poche righe, si propone di giustificarne « le temerarie asserzioni » specificando i cinque disegni degli Uffizi che portano a buon dritto, secondo la di lui convinzione, il nome di Leonardo: dopo di che, egli distingue i rimanenti disegni come copie, o lavori della scuola, imitazioni, falsificazioni: oppure li riferisce al Sodoma, al Verrocchio, al Preda, a Lorenzo di Credi.

Questo richiamo alla critica del Morelli relativa ai disegni di Leonardo, presenta qualche materia di osservazione. Innanzi tutto, trattandosi di Leonardo e di una manifestazione che gli è singolarmente caratteristica ed abbondante — costituita da studi, schizzi, abbozzi, appunti fra i più svariati — dobbiamo chiederci quale intenzione, e quindi quale valore possano avere giudizi così sommari, relativamente alla autenticità, o meno dei disegni che a Leonardo si attribuiscono.

Tenendo presente la massima che tutto quanto si scrive, deve presentare una motivazione nell'interesse di chi è chiamato a leggere, noi ci domandiamo quale effetto pratico possa ritrarre il lettore dal sapere semplicemente che i disegni vinciani sono venticinque a Venezia, dodici a Torino e dieci all'Ambrosiana, senza avere alcuna spiegazione in merito a tale lavoro di selezione, non potendosi ravvisare un risultato proficuo nello stralciare dai ventisette disegni vinciani degli Uffizi, cinque come autentici, senza una parola che spieghi la scelta, senza una giustificazione del diverso giudizio inflitto agli altri colle semplici e generiche parole di « copia, scuola, imitazione, falsificazione ».

Non sarebbe stato preferibile, desiderabile ed utile limitare la critica a segnalare un esempio solo, ma esauriente, di uno dei disegni ritenuti copie, di uno fra quelli qualificati di scuola, di un altro additato come imitazione, o falsificazione? Gli amici e fautori di Giovanni Morelli gli sarebbero stati ben più riconoscenti per una sola dimostrazione pratica, appoggiata ad argomenti, anzichè per questi numeri di cinque, venticinque, dodici e dieci, costituenti l'unico risultato, per sè stesso infecondo, della « temeraria asserzione » quale il Morelli stesso ironicamente si compiace di definirla.

Ciò premesso, prima di passare ad un esame particolareggiato dell'argomento singolarmente interessante dei disegni di Leonardo, non sarà inutile un'altra avvertenza d'ordine generale, relativa al significato dell'espressione *disegni di Leonardo;* avvertenza che potrebbe sembrare inutile, e lo sarebbe effettivamente, se il Morelli non avesse aperto l'adito ad un possibile equivoco, là dove, menzionando i disegni dell'Ambrosiana, dice che sono dieci « non compresi i molti contenuti nel così detto *Codex Atlanticus* » e senza aggiungere una parola che valga a spiegare questa distinzione fra i disegni che appartennero e provengono da libri di appunti di Leonardo, smembrati inconsultamente da Pompeo Leoni, e gli altri disegni della Ambrosiana, nei quali possiamo facilmente ravvisare studi e schizzi riferibili a dipinti di Leonardo; i primi sono disegni accompagnati da scritti, nella massima parte di interesse scientifico, pochi essendo gli schizzi d'intento pittorico incidentalmente frammisti ai *mss.* che ne attestano l'autenticità: questi essendo degli studi isolati, richiedenti il più diligente esame per distinguere gli originali dalle copie fatte dagli allievi di Leonardo, o da composizioni di questi, che abbiano semplicemente subìto l'influsso del maestro: e per chi voglia formarsi la pratica del segno vinciano, necessaria per il riconoscimento della autenticità, i primi disegni provenienti dai codici vinciani, risultano particolarmente efficaci. Il Morelli sorvola a quel patrimonio non indifferente dei disegni vinciani, per limitare la selezione ai gruppi di Firenze, Venezia, Torino, Milano, riducendola ad una questione di numero.

★

Potrà sembrare strana a primo aspetto, l'asserzione, essere più facile e sicuro identificare la paternità di un dipinto, anzichè quella di un disegno di autore. Lo scrittore inglese Oppé, che in particolar modo ebbe a studiare Raffaello mi dichiarava anni sono, come avendo esaminata e studiata tutta l'opera pittorica che ci rimane dell'Urbinate, per

modo da sentirsi abbastanza sicuro nel còmpito di riconoscere la genuinità o meno di un dipinto attribuito a Raffaello, non altrettanto si sentisse sicuro di fronte ad un disegno attribuito all'Urbinate, giacchè le riproduzioni di allievi e di copisti, le imitazioni e le falsificazioni costituiscono altrettanti elementi di diffidenze, dubbi ed incertezze.

Anche di fronte al ragguardevole numero dei disegni a Leonardo attribuiti, non sono rare le occasioni di dovere eliminare quelli, di cui non riesce difficile, nè dubbio, il riconoscere i caratteri di copie ed imitazioni di allievi, o di falsificatori: ciò non toglie che, effettuata la eliminazione preliminare di quanto ha potuto infiltrarsi nell'opera del pittore, si debba procedere colla maggiore cautela, diremo anzi con una permanente diffidenza nel proprio giudizio, nel còmpito della selezione definitiva di quei disegni, che di Leonardo si vogliano riconoscere. Poichè, salvo i casi eccezionali di disegni che, per l'intrinseco valore, o l'evidente correlazione con opere pittoriche del maestro, ne gridano il nome, il riconoscere l'autenticità, come l'escluderla, non può sempre basarsi sopra dati di fatto positivi, assoluti. Per questa considerazione, il sottoporre la massa dei disegni vinciani ad una sempre maggiore intensità di indagini e di divulgazione, offre argomento per un lavoro organico di rettifiche ed eliminazioni degli elementi dubbi, da compiersi mediante raffronti metodici, conclusioni ponderate; lavoro ben diverso da quello superficiale, affrettato, di cui la critica odierna dà spettacolo poco edificante per la serietà degli studi vinciani. Infatti, chi si trovi oggi a sfogliare le numerose pubblicazioni riguardanti Leonardo, o che accennano all'opera sua pittorica — pubblicazioni che l'argomento, e la facilità delle riproduzioni fanno ricche di illustrazioni — non può a meno di rimanere sconcertato, vedendo nelle ripetute riproduzioni degli stessi disegni più significativi, da tempo riconosciuti come di Leonardo, alternarsi le più divergenti attribuzioni ad altri artisti, senza alcuna giustificazione, o in base a prove insufficienti, induzioni non ponderate: un medesimo disegno, già attribuito a Leonardo, viene dal critico A assegnato ad un di lui allievo: dal critico B giudicato una copia tarda ed insignificante: dal critico C proclamato lavoro indegno di Leonardo. Su di un medesimo disegno leonardesco si avvicendano le attribuzioni a Bernardino Conti, Ambrogio Preda, Cesare da Sesto, Luini; disegni che hanno stretto rapporto con Leonardo — sia come schizzi preliminari di composizioni sue, sia per l'attestazione recata dalla caratteristica sua grafia — sono sottratti al maestro ed assegnati ad allievi, senz'ombra di discussione, di dimostrazione. Anche la interpretazione del soggetto viene fatta colla mag-

giore leggerezza: una testa di profilo, è ritenuta da un critico come uno studio per la testa del Giuda: un altro vi intravvede lo schizzo ricavato da un criminale appiccato: un terzo lo riproduce come autoritratto di Leonardo. Una testa femminile viene indifferentemente ammessa come studio per la S. Anna, o per la Leda, a scelta.

È necessario quindi di avviare, anche per i disegni di Leonardo, uno studio organico, basato anzitutto sull'esame diligente, oggettivo dei singoli disegni componenti il ricco materiale vinciano, per modo da ricavarne tutti i dati di fatto, che valgano a riconoscerne il rapporto coll'opera pittorica ed a stabilirne l'autenticità. Non altrimenti si potrebbe impedire, o frenare il ripetersi di giudizi dati in senso contrario a Leonardo, senza avvertire come il rovescio del foglio, a questi contestato, rechi annotazioni sue autografe: nè si ripeterebbe il caso di vedere lamentata la perdita di un disegno di Leonardo, senza accorgersi che questo si trova sul verso di uno dei foglietti, descritti dallo stesso studioso che quella perdita deplora.

Tale lavoro preliminare di revisione e descrizione dei disegni di Leonardo, od a lui attribuiti, non riescirebbe tanto arduo e complesso, quanto potrebbe far credere la quantità dei disegni vinciani: giacchè si tratta di un lavoro che dovrebbe essere ripartito secondo i vari gruppi di questi disegni, ormai assicurati, ad eccezione di qualche gruppo minore, a collezioni pubbliche in Italia, e all'estero. E quando fossero preventivamente concordate le modalità da adottare nell'esame e nella metodica descrizione dei disegni, il lavoro potrebbe compiersi, per ognuno dei gruppi, dalle persone a ciò maggiormente indicate, in ogni caso da chi, avendo in consegna il prezioso materiale, è tenuto ad averne la più esatta conoscenza.

Con ciò, non si mira affatto al risultato di formare un elenco definitivo dei disegni genuini di Leonardo, risultato che sarebbe anzi da escludere: poichè, eliminati i disegni che indubbiamente sono estranei, non solo a Leonardo, ma alla stessa sua scuola, il materiale dovrebbe essere elencato per modo che i dati descrittivi di ognuno dei disegni impediscano le induzioni gratuite ed infondate, ed abbiano a contrastare l'avventata facilità di rinnovate attribuzioni: lo scopo finale del lavoro dovendo essere, non tanto quello di sapere se i disegni di Leonardo — in ognuno dei gruppi nei quali si trovano suddivisi — siano venticinque, dieci o cinque, quanto di accertarne il singolo valore, in relazione all'opera pittorica di Leonardo, e della sua scuola.

★

Questo concetto direttivo, adottato anni sono dal Beltrami nell'occasione di prender parte al riordinamento delle collezioni d'arte nella Biblioteca Ambrosiana, venne affermato nel modo più esplicito nella prefazione alla *Raccolta dei disegni di Leonardo e sua Scuola*, pubblicata nel 1904. Premesso come, in merito ai disegni della Biblioteca Ambrosiana, il Morelli abbia trovato fra quelli esposti non più di « dieci autentici del grande fiorentino » e il Müntz, dopo di avere segnalato all'Ambrosiana settantadue disegni, abbia concluso « cinq ou six à peine (plusieurs accompagnés de notes autographes de Léonard) peuvent revendiquer une origine si illustre » il Beltrami contrapponeva a queste sommarie selezioni, le seguenti osservazioni: « il ponderato « esame dei disegni dell'Ambrosiana suggerisce di suddividere l'assieme « dei disegni in vari gruppi, di diverso valore ed interesse: abbiamo un « primo e non numeroso gruppo di disegni, i quali per le spiccate ca- « ratteristiche, il non dubbio valore intrinseco, oppure per le note auto- « grafe, si debbono ritenere come autentici: il quale gruppo potrebbe su- « bire una ulteriore riduzione quando si vogliano eliminare i disegni che « furono ritoccati al punto, da non poter quasi essere considerati come « originali: vi è un altro gruppo di disegni originali, appartenenti alla « scuola di Leonardo, sia per il diretto riferimento ad opere note di al- « lievi, sia per qualche appunto manoscritto, come ad esempio il disegno « del Melzi: abbiamo il gruppo dei disegni che si presentano come studi « ed appunti di allievi, desunti da opere del Maestro: infine il gruppo « di disegni che si debbono ritenere copie di schizzi vinciani, dovute alla « voga che alcuni di questi ebbero, come le caricature; infine, il gruppo « delle ripetizioni che vogliono passare per originali e si possono rite- « nere contraffazioni. Come in tutti i processi di selezione e di suddi- « visione, rimane un residuo di elementi eterogenei, vale a dire il gruppo « dei disegni non aventi alcun rapporto con Leonardo e la sua scuola ». Questi criteri preliminari di ripartizione che, come per l'Ambrosiana, potrebbero essere applicati agli altri gruppi di disegni vinciani a Firenze, Torino, Venezia, al Louvre, a Windsor ecc. mettono già in evidenza il complesso delle cognizioni occorrenti per compiere un lavoro serio e veramente proficuo: la pratica del segno vinciano nelle varie sue caratteristiche, inerenti alla tecnica del disegno: la famigliarità colla grafia di Leonardo: la cognizione delle opere pittoriche sue, od a lui attribuite: la conoscenza dei materiali adottati al tempo suo, per il disegno: la esercitazione dell'occhio a riconoscere i ritocchi e le

aggiunte, a distinguere le manomissioni in genere, a valutare i deperimenti subìti dai disegni originali. Tutto ciò costituisce un complesso di nozioni e di attitudini, che non si acquistano se non coll'esercizio continuato e diligente dell'occhio e della mente, nè si possono raggiungere senza un certo grado di senso estetico innato, istintivo: soltanto questa pratica acquisita si troverà in grado di operare, senza essere influenzata o sopraffatta da preferenze e da preconcetti, tanto più facili, quanto più deficiente sarà la preparazione, evitando le conclusioni affrettate, tendenti al risultato di assegnare ai giudizi personali il valore, o piuttosto il sapore di novità, di scoperta a tutti i costi.

Di questo procedimento metodico, sereno, prudente nel prendere in esame i disegni di autore, non troviamo alcuna traccia positiva nell'opera del Morelli: già si disse come nel breve accenno a Leonardo, il Morelli abbia fatto una copiosa eliminazione di disegni a lui attribuiti, senza dare alcuna spiegazione, solo appoggiandosi all'argomento « secondo la mia convinzione ». L'unico criterio da lui considerato come elemento di scelta, è quello che spinse un di lui allievo, depositario del suo pensiero, a muovere al Beltrami, all'indomani della già menzionata pubblicazione dei *Disegni di Leonardo e della sua Scuola*, questa curiosa obbiezione: « Reca meraviglia che il Bel- « trami non abbia creduto di tener conto della circostanza la quale, nella « maggior parte dei casi, dovrebbe servire di guida sicura a stabilire « l'autenticità della mano del maestro, vale a dire la nota consuetu- « dine di servirsi della mano sinistra per scrivere e certamente anche « per disegnare: fra i critici il Morelli, fu il primo a rilevare questa « specialità ».

A dire il vero, la caratteristica dell'impiego della mano sinistra in Leonardo, già rilevata, assai prima che il Morelli vedesse la luce, dal contemporaneo Luca Paciolo, da Sabba Castiglioni e dal Lomazzo nel sec. XVI, era stata dallo stesso Beltrami segnalata, prima che questa *meraviglia* morelliana si manifestasse, avendo egli avvertito come « Leo- « nardo avesse sviluppato in modo eccezionale il senso visivo, cosicchè « si trovò a valersi istintivamente anche della mano sinistra, non sol- « tanto nella scrittura, ma nel disegno, come risulta dai suoi schizzi, « colla direzione predominante dei tratti da sinistra a destra, quali rie- « scono più facili e naturali alla mano sinistra ». Da questo, al concludere che un disegno di Leonardo, per essere autentico, *debba* avere questa direzione nei tratti, peggio ancora, concludere che da questa direzione dipenda l'autenticità di un disegno vinciano, corre una bella differenza. Se poi risaliamo alla fonte della meraviglia del nostro cri-

tico, vale a dire all'autorità del testo morelliano, potremo constatare come il Morelli, anzichè apportare un vero elemento di giudizio in materia, abbia contribuito a confondere le idee in proposito: infatti, dopo di avere sommariamente accennato ai disegni autentici di Leonardo a Firenze, Venezia, Torino, Milano, egli aggiunse: « in tutti questi disegni di Leonardo, le tratteggiature della penna (poteva dire anche della matita) vanno, come già fu osservato, da sinistra a destra, perchè Leonardo soleva non solo scrivere, ma anche disegnare colla mano sinistra, e soltanto *nella rappresentazione dei corpi rotondi* (il corsivo è del Morelli) si serviva, a volte, della mano destra ».

Non si potrebbe dimostrare maggior proposito di sentenziare, e nel fatto concludere nulla: poichè quel *soleva*, così ambiguo nella sua intenzione ed indeterminato nelle sue cause, al quale si contrappone l'eccezione *a volte*, altrettanto ambigua, lascia lo studioso nella piena oscurità riguardo le ragioni, o gli scopi che muovevano Leonardo a servirsi della sinistra mano, oltre che della destra: cosicchè la meraviglia sarebbe da rivolgere all'indirizzo del critico — traduttore degli scritti del Morelli — per non avere egli tentato almeno di chiarire cosa intendesse il di lui maestro con quella *rappresentazione dei corpi rotondi*, riservata *a volte* alla mano destra.

Ma non è soltanto confuso il Morelli, nell'accenno a questa singolarità di Leonardo: poichè passando, come è facile sua abitudine, ad una generalizzazione, egli continua: « ove si voglia convincersi « della giustezza di questa mia osservazione, si considerino sotto questo « punto di vista tutti i disegni di Leonardo a Parigi, in Inghilterra, in « Francia, ed io non dubito che ogni uomo spregiudicato si convincerà « che io non ho torto di protestare contro la grande quantità di disegni « e pitture, attribuiti a Leonardo, in grazia del cosidetto *contenuto spi-* « *rituale*, o come spesso si vede, affatto arbitrariamente ». Non si potrebbe immaginare un argomento più semplicista: si invita l'uomo « spregiudicato » a considerare tutti i disegni vinciani « sotto questo punto di vista » che non si saprebbe quale sia, all'infuori del materiale andamento dei tratti da sinistra a destra; dopo di che, lo stesso spregiudicato dovrà senz'altro condividere la protesta morelliana contro la quantità di disegni, non solo, ma anche di pitture (che non hanno a che fare coi tratti da sinistra a destra) erroneamente attribuiti a Leonardo. Tanto varrebbe dire senz'altro al lettore spregiudicato, di riconoscere come di mano di Leonardo i disegni coi tratti da destra a sinistra: siamo sempre al *metodo morelliano* dell'orecchio, delle dita, e delle unghie, elementi decisivi di giudizio, al di sopra del « cosidetto contenuto spirituale ».

Anzichè limitarsi a questi giudizi sommari, sarebbe stato provvidenziale il raccogliere e coordinare gli elementi che possono apportare qualche lume in proposito, cercando innanzi tutto di dare una spiegazione più persuasiva e concludente, riguardo al fenomeno della scrittura vinciana, la quale, salvo qualche rara eccezione, è a rovescio, lasciandoci intravvedere Leonardo mancino, anormalità non infrequente. In base a questa singolarità, che nel disegno richiede una tensione della mente diversa, e in ogni modo minore di quella per la scrittura, i disegni indubbiamente autentici di Leonardo dovrebbero concorrere a stabilire il grado di preferenza per l'una, anzichè per l'altra direzione dei tratti, per dedurne la maggiore o minore disposizione ad usare dell'una o dell'altra mano. Questo studio dei disegni, svincolato da un preconcetto di valore direi quasi puramente calligrafico, avrebbe già potuto fornire qualche elemento interessante, mediante un lavoro paziente di indagini e di raffronti: non è mia intenzione, sopra tale argomento, di mettere sulla bilancia di un giudizio decisivo quanto io possa avere ricavato dalla esperienza dei disegni vinciani: mi limiterò ad accennare ad alcuni dati venuti in luce recentemente, dei quali sarà bene di tener conto.

Scrisse un visitatore di Leonardo in Francia, diciannove mesi prima della di lui morte: « ben vero che da lui (Leonardo) per esserli venuta certa paralisi nela dextra, non se ne può expectare più cosa bona.... et benchè non possa colorire con quella dulcezza che solea, pur serve ad fare disegni et insegnare ad altri ».

Da questa notizia diretta, anzi immediata, si deve concludere che della mano destra Leonardo, nel 1517, non potesse più servirsi per dipingere, mentre poteva ancora valersi della mano sinistra per disegnare. Non dobbiamo quindi raffigurarci Leonardo come mancino, nel senso comune e normale della parola, e pur condannando la tesi ch'ebbe tanto favore per il passato — secondo la quale Leonardo scriveva da destra a sinistra per impedire agli estranei di conoscere e di divulgare quanto egli andava consegnando nelle sue carte, tesi che il Baratta ha confutato con varie argomentazioni — dobbiamo riconoscere in Leonardo, anzichè la semplice anormalità del mancino, la disposizione, meno comune, a valersi di preferenza per la scrittura della mano sinistra: certo, la padronanza acquisita nell'uso di questa mano, per cui egli riusciva mentalmente a rovesciare le parole e così rovesciate a fissarle sulla carta indifferentemente, anche di fianco a parole scritte normalmente, dovette educare la stessa mano sinistra a disegnare, lavoro che non comportava lo sforzo mentale, e diremo così

artificioso, richiesto per la scrittura, ma la medesima attitudine a fissare le immagini, non riservata esclusivamente alla mano destra.

In merito a questa singolarità vinciana, si deve aver presente come lo scritto più giovanile, che di Leonardo si conosca, sia quello sul disegno di paesaggio, conservato agli Uffizi [31] menzionante la data del disegno « *di di sca maria della neve a di 2 d'agosto 1473* ». Leonardo aveva vent'un anno, e già scriveva da destra a sinistra: ma la grafia, notevole per certi svolazzi della penna, accenna ad una lentezza, per non dire stento, che rivela la mano non ancora abituata a quella singolarità della scrittura. Lo stesso si può dire per l'altro scritto su di un foglio con vari schizzi, pure agli Uffizi: «.....*bre 1478, incominciai le due Vergini Marie* » [32 B].

Della facilità colla quale Leonardo scriveva indifferentemente colla destra e colla sinistra, abbiamo una prova nello schema distributivo per le figure di un quadro religioso, con due gruppi di santi ai lati della Vergine in trono: i nomi dei santi, alla destra di questa, sono scritti da sinistra a destra: mentre quelli alla sinistra sono in senso opposto, da destra a sinistra, e scritti con eguale grafia. Lo schizzo è nel Cod.

La conclusione alla quale intendeva di arrivare il Morelli, col trasferire nella mano sinistra di Leonardo la capacità di scrivere e di disegnare, sottraendola completamente, o quasi, alla destra non ha fondamento; l'essere mancino in Leonardo va inteso come preferenza ad usare la sinistra, ed a questo riguardo è molto istruttivo il caso, riportato dal Baratta, della ragazzina nata avendo un moncherino invece della mano destra, la quale trovatasi a dovere impugnare la penna colla sinistra, tracciò spontaneamente le aste in senso inverso del modello, e così per le lettere e le parole: costretta poi ad adottare la direzione normale, da destra a sinistra, arrivò a scrivere correntemente anche in tale senso, preferendo però, per proprio conto, la grafia a specchio: ma ciò che è più significativo per il caso in esame, si è che la stessa bambina, invitata a continuare la scrittura con una cannuccia portapenne fissata al moncherino, spontaneamente cambiò la inclinazione del foglio, e senza esitazione, ma solo con un poco di lentezza riuscendole nuovo l'esperimento, scrisse da destra a sinistra, senza nemmeno tentare la direzione preferita dalla mano sinistra. Dal quale esempio appare la disposizione istintiva conservata dal braccio destro per la scrittura normale, nonostante la conseguita abilità del braccio e della mano sinistra per la scrittura a rovescio.

Ciò che veramente può essere causa di meraviglia, è che la cri-

tica morelliana, pure essendo vigile e pronta, per non dire precipitata, quando si tratti di sollevare diffidenze sulla serietà e capacità di chi rifugge dalle facili conclusioni, rimanga invece silenziosa, passiva di fronte « à cette ardeur à baptiser et à débaptiser » che perturba il campo degli studî: e nemmeno si meravigli quando lo stesso canone morelliano dei tratti da sinistra a destra, non si trovi rispettato dai suoi discepoli, nei frequenti casi di sottrazione di disegni certamente di Leonardo.

A questo punto, qualche esempio pratico potrà contribuire a mettere in evidenza le deplorevoli conseguenze del metodo morelliano, docilmente seguìto dalla critica odierna: e per evitare il sospetto di aver raccolto qua e là dei casi isolati, per raggrupparli con qualche artificio allo scopo di accentuarne l'effetto, limiteremo gli esempi ad uno solo dei gruppi di disegni vinciani già menzionati, scegliendo quello dell'Accademia di Venezia.

CAPITOLO UNDECIMO

UN GRUPPO DI DISEGNI.... E DI SPROPOSITI.

Le vicende dei disegni vinciani di Venezia vennero ricostituite nell'occasione di un recente studio sulla *Iconografia vinciana*, ch'ebbe a stabilire come il ritratto di Leonardo a matita rossa, in questo gruppo, sia una copia relativamente recente dell'autoritratto nella Biblioteca del Re in Torino. Quei disegni, proprietà in parte dell'Arcivescovo Monti, passati nella Raccolta De Pagave verso la metà del sec. XVIII, acquistati dal pittore milanese Bossi, e dagli eredi di questo venduti all'ab. Celotti, pervennerò finalmente nel 1822, all'Accademia di Venezia, per acquisto del Governo. Nel corso di queste vicende, il gruppo originario dei disegni vinciani ebbe a subire disperdimenti ed infiltrazioni: e si comprende come la prima catalogazione dei medesimi, fatta dal Marchese Selvatico nel 1855, non abbia accoppiato alla materiale diligenza del lavoro, quella selezione che la limitata conoscenza del materiale vinciano a quel tempo, non poteva facilitare. L'Uzielli, riprendendo trent'anni dopo la catalogazione dei disegni vinciani di Venezia, non ebbe a migliorare sensibilmente l'opera del Selvatico: singolarmente benemerito nel dissodare la complessa opera di Leonardo, egli non ebbe agio, ed anche non si propose di compiere un vero lavoro di selezione: ad ogni modo, aggiungendo all'elenco del Selvatico alcuni piccoli disegni, fra i quali taluno certamente di Leonardo, egli portò il numero complessivo dei disegni a 39, che in realtà, risulta di 40, tenendo conto del disegno che sta sul *verso* foglio IV 16, dal Selvatico dimenticato, e che all'Uzielli potè sfuggire, avendo trovati quei disegni disposti in cornice, sotto vetro. Ad ogni modo, l'Uzielli, salvo qualche impressione personale formulata con riserva, si astenne da giudizî ed attribuzioni troppo recise, in merito all'autenticità dei singoli di-

segni. Il Morelli, come già si disse, si limitò a dichiarare che « l'Accademia di Venezia ne possiede circa venticinque ». Il Müntz, a sua volta, elencava ventitre disegni di Leonardo, senza effettuare un vero lavoro di selezione per accertare l'autenticità dei medesimi. Tale lavoro di selezione con minor ragione era da attendersi dalle più recenti pubblicazioni in fotografia e in etiotipia, (1865 e 1876) della Raccolta dei disegni dell'Accademia di Venezia, spettando ad ogni modo a queste pubblicazioni il merito di avere divulgato per tempo un materiale interessante e proficuo per le indagini della critica; e sarebbe stata, per verità, esigenza eccessiva quella di attendersi da queste pubblicazioni, una revisione nelle attribuzioni da tempo ammesse, giacchè, quarant'anni dopo la loro data, non abbiamo ancora un catalogo od elenco descrittivo dei disegni vinciani di Venezia, che si possa dire autorevole per serietà ed esattezza; mentre in quest'ultimo periodo il lavoro della critica, anzichè riuscire modestamente concludente, in tutto o in parte, nello studio di quel prezioso materiale, è risultato negativo, anzi regressivo, obbligandoci a rettifiche ben più numerose e sostanziali, di quelle che avrebbero potuto richiedere i lavori del Selvatico e dell'Uzielli.

*

Un critico straniero, e sulle sue traccie due critici italiani, hanno accumulato errori di giudizio e di attribuzioni, che passeremo in rassegna. Secondo lo straniero, solo 17 sono i disegni di mano di Leonardo a Venezia, effettuando così una selezione più rigorosa di quelle del Morelli e del Müntz. Gli apprezzamenti che hanno determinato tale scelta sono indicati sommariamente: per il gruppo dei disegni ammessi, egli si limita a dire « esempi di mano del maestro » oppure « autentici ». Di altri, egli dice soltanto che sono « diffamazioni di Leonardo », oppure formula l'attribuzione a Cesare da Sesto, Marco da Oggiono, Boltraffio, senza una corrispondente motivazione. Questo procedimento eccessivamente disinvolto, potrebbe ancora offrire qualche interesse, se dal complesso della selezione compiuta avesse a trasparire la serietà dei criteri seguiti. Ma che si dovrà dire di un critico — la di cui autorità trovava credito in una nostra rivista d'arte — il quale nei pochi casi in cui si arrischia a spiegare le ammissioni e le eliminazioni da lui compiute, dà prova di non conoscere, anzi di non essere in grado di valutare il segno vinciano? Bastano infatti due esclusioni, le sole motivate, per squalificarlo: davanti al disegno abbastanza noto per la sua finitezza, di fiori di melo comune, spighe graminacee,

viole ed altri fiori [**38** A], che tanto si collega con altri appunti di botanica di Leonardo, per la vegetazione così caratteristica nei dipinti suoi — come ad esempio nella tavola della *Vergine delle Roccie* — il critico sentenzia: « Vi manca l'anima essenziale che esprime la vita or« ganica dell'oggetto, e che Leonardo nei disegni di sua mano rende con « tanta spontanea evidenza: sono dunque da eliminare ». Nessun raffronto fra quel disegno e gli altri numerosi a Windsor, o sparsi nei *mss.* vinciani, come nel Cod. *B* a fol. 14, raffiguranti gigli, anemoni, more prugnole, ranuncoli, viole alpestri ecc. nessun richiamo ai dipinti di Leonardo. Il critico straniero non vede nel disegno l'anima essenziale della vita organica dell'oggetto, e il disegno è senz'altro liquidato. Di chi possa essere, non vale nemmeno la pena di cercare: nè vale che l'Uzielli a proposito di tale disegno, scriva: « dai molti disegni di Leonardo si « può giudicare la cura che poneva nel riprodurre paesaggi e fiori: e « un botanico troverebbe senza dubbio, insieme a disegni singolarmente « finiti, molte osservazioni notevoli per il tempo in cui furono fatte ». Infatti l'Uzielli segnalò vari passi del libro intitolato « *Degli alberi e verdure* » che è il sesto del *Trattato della Pittura*, i quali attestano come Leonardo abbia fatto in botanica importanti osservazioni, attribuite comunemente a scienziati vissuti molto tempo dopo di lui, come il Brown, il Grew, il Malpighi, ecc. Ciò che è ancora più notevole nell'ostracismo pronunciato dal critico tedesco, si è che il disegno a penna, sottratto a Leonardo, è un limpido esempio della caratteristica sua disposizione dei tratti da sinistra a destra.

Ben più grave è il caso della condanna dell'altro disegno x 8, di Venezia, il noto studio riguardante lo schema per la disposizione delle figure degli Apostoli nel Cenacolo. Il critico sentenzia: « evidentemente « è una parodia volgare della grandiosa composizione, e dovrebbe essere « anche questa eliminata dai disegni attribuiti a Leonardo ». Meno male che non propone senz'altro la distruzione della volgare parodia. Si tratta ancora di un disegno, avente la disposizione dei tratti da sinistra a destra, il che avrebbe dovuto determinare una manifestazione della stessa meraviglia morelliana toccata al Beltrami, per non avere egli ammesso come un elemento assoluto di giudizio in favore di Leonardo, quella singolare disposizione dei tratti. Ma non basta: per questo disegno si aggiunge la circostanza che gli apostoli recano l'indicazione del rispettivo nome, colla grafia vinciana a rovescio: la quale circostanza non ha valore alcuno per il dotto oltramontano, come non ne ha la correlazione del disegno colla più famosa composizione di Leonardo, se non per riscontrarvi sommariamente una volgare parodia. Ora, come

scriveva il Beltrami anni or sono — nel ricomporre per la prima volta le due parti dello schizzo, che la insufficienza del foglio di carta non concesse a Leonardo di disegnare integralmente — quel disegno « venne ese- « guito ancora sotto la influenza delle tradizioni fiorentine (col Giuda « isolato lungo il lato anteriore della mensa) ma è già animato nelle mo- « venze ed accenna ad una ricerca di aggruppamenti »: ed aggiungeva: « Siamo di fronte ad una fase iniziale, ma già interessante dello svol- « gimento del tema, la quale ci lascia intravvedere la via che il genio di « Leonardo ebbe a percorrere, per giungere all'armonia, all'equilibrio, « alla nobiltà della composizione definitiva ». E questo studio preliminare viene qualificato come una parodia della composizione definitiva! Tale dubbio sull'autenticità del disegno non è neppure una *trovata* del dotto straniero, essendo stato formulato vent'anni prima dall'Uzielli, colle motivazioni della « poca perizia del segno, del pochissimo indovinamento del moto, e della persuasione che la scrittura sia contraffatta, essendo troppo leggibile, in confronto dell'abituale di Leonardo »: ma il Beltrami aveva già osservato: « Si può pensare che lo schizzo « non sia di Leonardo? Anche astraendo dal valore intrinseco — che « un attento esame riconosce nelle stesse parti, che a prima vista sem- « brino deboli, o trascurate — quale artista avrebbe potuto immedesi- « marsi con tanta efficacia in questa fase dello svolgimento della com- « posizione, preannunciante le qualità personali, che Leonardo seppe « esplicare nella forma definitiva del suo capolavoro? »

Alla stregua del giudizio che intravvede una volgare parodia nella estrinsecazione di un pensiero che attraversò la mente di Leonardo, e venne dalla mano rapidamente fissato, come meglio gli riuscì sulla carta, quanti altri schizzi vinciani, anche fra quelli ammessi dallo stesso critico, dovrebbero ritenersi parodia?

Infatti, i disegni di Venezia num. 256 e 259 d'inventario, accolti dal critico straniero, nei quali riconosciamo i primi appunti per una « Natività » non danno forse a lor volta una prima impressione di scorrettezza, ed anche di trascuranza, che l'esame più attento attenua, corregge? [4 B] Certo, bisogna degnarsi di osservarli, e non guardarli così di sfuggita, da interpretarne a sproposito il soggetto, come vedremo più avanti.

Lo schizzo della Cena non è il solo disegno vinciano sottratto a Leonardo dal critico straniero, e sulla autorità di questo, ripudiato da scrittori nostri d'arte, malgrado la non trascurabile testimonianza della scrittura vinciana sullo stesso foglio, malgrado la direzione caratteristica dei tratti, da sinistra a destra. Anche l'interessante foglio n.° 257

di inventario, che contiene vari studi a matita rossa, tanto dell'assieme quanto dei particolari, per il piccolo Gesù, nella composizione detta della « S. Anna », venne eliminato senza avvertire come sul margine superiore del foglio si trovi una parola scritta da Leonardo a rovescio, « *ambrosio* », che un esame meno superficiale del disegno avrebbe dovuto segnalare al critico, tanto premuroso nell'attribuire quel disegno a Cesare da Sesto: dico meno superficiale, poichè non sarebbe stata eccessiva pretesa attendersi dal medesimo la fatica di osservare anche il *verso* del foglio, per constatarvi un passo non breve di *mss.* vinciano, prima di tirare in ballo, tanto a sproposito, il nome dell'allievo. Poichè, con tale attribuzione, egli viene necessariamente ad ammettere che Cesare da Sesto abbia ricavato i vari appunti, disegnati su quel foglio, dalla tavola leonardesca, o quanto meno dal Cartone per la S. Anna, che tanto entusiasmo suscitò nel 1501 a Firenze, col piccolo Gesù così descritto dal Padre Nuvolara, nella lettera ad Isabella d'Este, del 3 aprile di quell'anno: « uno Christo bambino de età circa uno anno che uscendo quasi da bracci ad la mamma piglia uno agnello et pare lo stringa ». Ora, si può ammettere che la ripetizione del bambino sullo stesso foglio, due volte completo, ma in attitudine lievemente diversa, una terza volta in maggiori proporzioni, ma limitata al torso ed alle braccia e nuovamente modificata, coll'aggiunta di appunti in proporzioni ancora maggiori per la testa, il braccio sinistro ed il piede che scavalca l'agnello, siano studi che l'allievo eseguì sulla composizione originale del Maestro? Se così fosse realmente, si dovrebbe constatare, tanto negli appunti d'assieme, quanto in quelli dei particolari in maggiore dimensione, la ripetizione sempre più esatta di una medesima e non modificabile attitudine; invece, negli schizzi del fol. 257, si notano precisamente quelle variazioni nella posizione rispettiva delle braccia, del torso, della testa, delle gambe, che sono inevitabili nel prendere appunti dal vero, per la irrequietezza del modello, per lo spostamento dell'artista. Cosicchè questo disegno già potrebbe bastare per squalificare il critico, e farci deplorare la impreparazione colla quale si assunse il còmpito di rimaneggiare il patrimonio di Leonardo.

Eppure, tale impreparazione ha trovato ospitalità in una nostra rivista d'arte, grazie a quel prestigio con tanta facilità attribuito a tutto quanto si presentava col preteso apparato scientifico della critica straniera: la quale ospitalità portò alla conseguenza di influire sulla impreparazione di critici nostri, giacchè la odissea degli errori riguardo i disegni vinciani di Venezia era destinata a prolungarsi in una recente pubblicazione, dedicata ai medesimi col titolo: « *I disegni della*

« *R. Galleria dell'Accademia*, con 100 tavole riproducenti i più notevoli « disegni dell'importante raccolta veneziana »: pubblicazione da riguardare come ufficiale, venendo dalla Direzione di quella R. Galleria.

Il programma di tale pubblicazione, proponendosi il limite di cento disegni da riprodurre, implicava un lavoro di scelta rimesso interamente al criterio della Direzione, in merito al quale ci asterremo dal sollevare obbiezioni. Ma, all'atto stesso di accettare senz'altro la scelta, viene spontaneo il riflesso che i disegni di Leonardo riprodotti debbano ritenersi i più interessanti, oltre che autentici: e che in pari tempo, nessuno degli altri disegni assegnati ad altri pittori lombardi, possa risultare di Leonardo. Sarebbe desiderio altrettanto giustificato, il trovare nella prefazione alla Raccolta, una menzione degli altri disegni autentici di Leonardo, che non hanno trovato posto nelle cento tavole della pubblicazione; ma in mancanza di qualsiasi indicazione in proposito — il che ci porta a deplorare come tuttora manchi un elenco completo dei disegni di Leonardo e della sua scuola, in Venezia, riveduto con serietà di critica — non rimane che da prendere in considerazione i nove disegni riprodotti come di mano di Leonardo, e gli otto successivi attribuiti a Cesare da Sesto, per constatare, è doloroso il dirlo, la deficienza di esattezza nel limitato còmpito — che pur doveva presentarsi, oltre che doveroso, lusinghiero — di selezionare l'opera di Leonardo.

★

Nove sono i disegni che troviamo riprodotti come autentici, tutti scelti fra i 17 ammessi dal critico straniero, senza arrischiarsi all'infuori dei limiti da questi tracciati. Dei nove disegni, il secondo è dato come « studio che servì probabilmente per il cartone dell'Adorazione dei Magi a Firenze » [**4** B] mentre non ha alcuna relazione con questo dipinto: la Madonna non è seduta, ma genuflessa, in adorazione del pargoletto che non è nelle sue braccia, ma riposa in terra: nel cielo volano gli angeli che annunciano la buona novella. Lo schizzo quindi deve ritenersi il primo pensiero per una *Natività*, che può collegarsi all'appunto del 1478 « incominciai le due Vergini Marie », non già per la *Adorazione dei Magi*, posteriore, ed i di cui studî iniziali partono da un concetto ben differente [**37**]. La inesattezza si presenta ancora maggiore nel descrivere il terzo disegno vinciano: « Giovane inginocchiato e putti: questi servirono probabilmente per il quadro della Leda ». Si tratta invece di un altro minuscolo schizzo, ritagliato dallo stesso foglio contenente il precedente disegno, del quale è una variante, offrendo altri appunti per una Natività: vediamo ancora il piccolo Gesù disteso

sul terreno, in due pose diverse, e due pose per il bambino che adora il piccolo Gesù, il quale nel precedente schizzo è indicato solo a matita: infine abbiamo una figura di angelo librata in cielo, e la figura di un devoto pastore, entrambe in attitudini diverse da quelle indicate nell'altro schizzo: nel loro complesso, i due disegni costituiscono una serie di appunti annotati rapidamente, i quali — come già si è osservato a proposito del disegno per la Cena — lasciano una prima impressione di scorrettezza e di trascuranza, che si può spiegare, riferendo gli appunti stessi all'anno 1478. La *Leda*, ad ogni modo, non ha niente a che fare con questi appunti giovanili.

Il sesto dei disegni prescelti per la pubblicazione, di cui ci occupiamo, può inspirare legittimi dubbi sulla sua genuinità: e la citata sua provenienza dalla collezione di Giosuè Reynolds, non è tale da aggiungere autorità alla scelta, mentre non sarebbero mancati altri disegni indubbiamente autentici di Leonardo, per raggiungere il numero delle nove tavole a lui riservate: citiamo, ad esempio, la bella testa di Cristo, per una *Flagellazione* disegnata a penna, colla direzione dei tratti da sinistra a destra, indubbiamente di Leonardo [41 A].

Passando al settimo disegno prescelto, e così descritto: « Studi sulle misure della testa, e studi di cavalli e cavalieri » non è esatta l'annotazione che vi si accompagna « foglio di un codice, probabilmente del *De Anatomia* » giacchè, nè sul *recto*, nè sul *verso*, il foglio reca schizzi o scritti che siano attinenti all'anatomia, trattandosi solo delle due ben note teste di profilo, per lo studio delle proporzioni del volto.

Riscontrate le inesattezze in merito a quattro dei nove disegni vinciani, presentati come « i più notevoli della raccolta » non rimane esaurito il còmpito di segnalare gli errori attinenti al materiale vinciano di Venezia, in parte arbitrariamente attribuito a Cesare da Sesto.

Sempre sulle orme poco sicure del dotto straniero, otto sono i disegni riprodotti ed assegnati a questo allievo. Il secondo di questi (n. 270) è così descritto: « Testa di donna sorridente: è uno studio copiato probabilmente da Leonardo, per la testa della Leda, o della S. Anna »: indecisione ben poco scusabile per sè stessa, e tanto meno per parte di un critico d'arte; poichè, quando si voglia trovare un rapporto fra un disegno e due opere d'arte che si ritiene di conoscere, non vi può essere incertezza fra quelle due figure leonardesche, abbastanza dissimili per espressione ed attitudine: d'altronde, la debolezza intrinseca del disegno, oltre che sconsigliarne la riproduzione, avrebbe dovuto anche sconsigliare una attribuzione, e tanto meno a Cesare da Sesto, all'atto stesso in cui si viene ad attribuire al medesimo il disegno

n. 257, veramente di Leonardo, di cui si è parlato poc'anzi. Adottando senz'altro il giudicato del critico straniero, l'autore della Raccolta trovò modo di aggiungere un'altra prova della scarsa, troppo scarsa cognizione del materiale vinciano: si tratta, come si disse, di un foglio contenente due studi d'assieme del bambino, e cinque studi di particolari del medesimo, cosicchè non è senza meraviglia che nella descrizione del disegno si legge: « Studio di tre putti, e di un torso femminile ». Povera critica, ridotta a non avvertire il sesso, chiaramente indicato di una figura!

A tale riguardo, si potrebbe invocare una attenuante, se questa non risultasse, per altro verso, nuova prova di negligenza. Del disegno n. 257 in esame — indubbiamente di Leonardo [**34**], per quanto si è detto più sopra — esiste la copia fatta da un allievo, nelle collezioni di Chantilly; e che sia una copia si deduce dal fatto che, oltre alla inferiorità del segno, gli appunti non conservano materialmente la disposizione che hanno nel disegno di Venezia, e nemmeno sono riprodotti tutti in quel disegno di Chantilly. Ora il Müntz, nel descrivere i disegni vinciani di questo Museo, rilevando giustamente la relazione fra quel disegno e il nostro di Venezia — ch'egli non esitò a riconoscere l'originale — ebbe ad osservare, a proposito delle succitate differenze fra i due disegni: « dans le dessin de Chantilly, le torse de femme nue (étude pour la Vierge) manque ». Al Müntz risale quindi la responsabilità dello scambio di sesso, aggravato dall'errore di riconoscere nel disegno per il torso del piccolo Gesù, lo studio per il torso della Vergine, senza avvertire come nel dipinto della S. Anna [**33**], l'attitudine sia ben diversa fra la Vergine e il bambino, il che avrebbe dovuto avvertirlo dell'errore. È veramente strano che l'equivoco preso da uno scrittore straniero, e così evidente anche osservando superficialmente il disegno, abbia potuto riprodursi in una descrizione fatta da chi ha in custodia questo prezioso, e pur troppo non copioso materiale. A completare questa mancanza di cura per parte di chi ebbe in consegna il prezioso materiale, si deve aggiungere che la pubblicazione ufficiale delle *Gallerie del Regno*, edita dal Ministero della P. I. 1896, Anno 2°, nel rendere conto del rinvenimento di uno scritto vinciano dietro quel foglio di studi di putti, si dice che questi sono « vari studi per il quadro che « si vede al *Louvre*, a Parigi « la Madonna delle Roccie ». Si noti che lo scrittore, il quale cade in questo equivoco, non riconoscendo la posa caratteristica del bambino nel quadro della S. Anna, sia il medesimo al quale già si dovevano i giudizi severi sulla « Vergine delle Roccie » riportati a pag. 116-117 dal Cap. VIII; il che prova con quale scarsa

conoscenza del soggetto, il critico fosse arrivato a concludere che Leonardo « voleva rendere l'anima delle cose (!) e trovò la materia sorda ». Quanto siamo lontani — a quasi un secolo di distanza dall'entrata di quel piccolo nucleo di disegni vinciani nelle collezioni di Venezia — da un catalogo descrittivo esatto, quale è reclamato, non solo dalla responsabilità della custodia materiale, ma dalle giuste esigenze degli studiosi: i quali non domandano che di avere dei dati materiali, diligentemente raccolti intorno a quei disegni, e rinuncierebbero ben volentieri alla fantasmagoria delle facili ed affrettate attribuzioni, che si accavallano col succedersi dei critici d'arte!

Così, mentre si attribuisce, senza alcuna spiegazione, a Cesare da Sesto un disegno di Leonardo, si assegna senza giustificazione al medesimo un disegno: Testa di donna (n. 142) che già il Bossi, più di cento anni or sono, tolse a Leonardo, riconoscendovi un'opera posteriore a questi (lo giudicò, non a torto, del Cerano): si tralascia di documentare l'attribuzione a Cesare da Sesto del disegno n. 145, come sarebbe stato facile, a condizione che questo fosse stato meno superficialmente osservato e descritto; poichè non è esatto presentarlo come « figura d'uomo nudo con lancia » e quando si avesse rilevato come non si tratti di lancia, ma di un bastone, all'estremità del quale si aggrappa la mano sinistra, si sarebbe facilmente intravveduto in quella figura lo studio per un S. Cristoforo, colla destra appoggiata al fianco per sostenere sulla spalla il bambino, e colla testa rivolta a questo: la identificazione della figura avrebbe facilmente condotto il critico a riconoscere in quel disegno a matita rossa di Venezia, lo studio che servì per la figura di S. Cristoforo, nel polittico di Cesare da Sesto — già nella chiesa di S. Rocco in Milano, ora nelle sale della Duchessa Josephine Melzi d'Eril — polittico illustrato dal Dr. Carotti nel volume *Capi d'Arte appartenenti alla Duchessa Melzi*, edito nel 1901. Nel quale volume, viene appunto quel disegno di Venezia segnalato come uno studio per la figura del S. Cristoforo di Cesare da Sesto.

La conclusione di questo esame, limitato ad un piccolo gruppo di disegni in rapporto immediato con Leonardo, risulterebbe la seguente: se in merito a così piccola parte del materiale grafico vinciano, e malgrado l'interesse, la cura, il rispetto che questo avrebbe dovuto inspirare, si possono segnalare, senza sforzo nè sfoggio di erudizione, tanti errori, tante negligenze, quale risultato raggiungerebbe, a vantaggio degli studi, un esame diligente e coscienzioso di questo materiale, tuttora pascolo delle elocubrazioni di una critica d'arte, la quale trascurando il valore delle tradizioni, la consuetudine delle ricerche

ponderate e delle conclusioni meditate, ha ingombrato il tranquillo campo degli studî colle congerie di attribuzioni cervellotiche, di induzioni campate in aria, di conclusioni monche e confuse, fra le quali si smarrisce e si disorienta chi provi il desiderio di penetrare nel profondo significato dell'arte vinciana, così suggestiva in ogni suo segno o tratto di penna?

★

L'esame diligente dei disegni vinciani, fatto non già col semplice scopo di sottrarli a Leonardo per distribuirli ad un Preda, ad un Cesare da Sesto oppure a un Bernardino Conti, secondo gli umori, ma per rilevarne tutte le particolarità che possono contribuire allo studio dei disegni stessi, avrebbe assicurato il risultato di descrizioni sempre più metodiche ed attendibili, di maggiore interesse per gli studiosi, di quanto siano i personali e transitori giudizi. Prendiamo l'esempio di un disegno fra i più noti di Leonardo, e in ogni caso leonardesco: la *Testa di Cristo* alla Pinacoteca di Brera, per la quale si potrebbe ripetere ciò che R. de la Sizeranne disse per il *Ritratto femminile* dell'Ambrosiana: « à Milan on la voit aux devantures, aux vitrines, sur les che-« valets, sur les cartes postales », popolarità che ha pur sempre il suo valore, testimoniando dell'interesse esercitato sulle masse, piaccia o non piaccia ai critici disfattisti: uno dei quali scrive a tale proposito: « vi « è in questo disegno — circondato da una immeritata aureola di ce-« lebrità — la mancanza del caratteristico tratteggio di Leonardo, dal « segno forte nel contorno degli occhi suo proprio, e sopratutto di quello « studio sicuro dell'anatomia e del muover dei piani del viso, proprio « dei disegni che più sicuramente si voglion dare oggi a Leonardo ». E così la « celebrità immeritata » viene spiegata colla mancanza del segno forte, dello studio anatomico e del muover dei piani, che *oggi* si esige da Leonardo. Trattandosi di un vecchio disegno, che ha subito tre secoli di peripezie, prima di entrare in una collezione pubblica, sarebbe pur doveroso tener calcolo delle conseguenze dipendenti dalla lunga trascuranza per riconoscere, attraverso le manomissioni ed i ritocchi, la tecnica originaria del disegno. Lo stesso critico che lo ha così svalutato, dovendo descriverlo, osserva che è eseguito « a lapis con leggeri tocchi di colore a tempera » e poco dopo aggiunge: « disegno a pastello ripassato a carbone ». A tale imprecisione descrittiva fanno sèguito queste altre notizie: « qualche ritocco moderno deve poi « aver danneggiato il disegno — già rovinatissimo dalle tarme — e i « nuovi tratti pesanti e grossolani hanno qua e là sformato i contorni

« originali, coprendo anche un poco le stesse lacune antiche e le ac-
« cartocciature del foglio: si è poi cercato da qualcuno di mascherare
« le abrasioni del foglio con mezze tinte all'acquerello ». Ora si do-
manda con quale criterio, di un disegno che si dice rovinatissimo, nel quale si ravvisa l'intervento del lapis, dei colori a tempera, del pastello, del carbone e dell'acquerello, si possa rilevare la deficienza del segno forte, dell'anatomia e del muover dei piani, unicamente per escludere Leonardo: come se un disegno, per il semplice fatto che venne manomesso, ritoccato, non possa essere suo; come se il fascino che, malgrado ciò, quel disegno esercita, debba considerarsi senz'altro « celebrità immeritata ». Un altro disfattista vinciano, padreterno della critica odierna, interviene per dirci che « l'attribuzione di questo di-
« segno a Leonardo manca di serio fondamento. È probabile che questo
« disegno, il quale ha una apparenza leonardesca sol perchè riproduce,
« e non fedelmente, la testa di Gesù del famoso Cenacolo, sia uno
« studio eseguito assai tardi, fors'anco quando l'affresco era più o meno
« danneggiato. È debole, chiaro per sfibratezza, con rossetti a pastelli ».
Un terzo scrittore attribuisce senz'altro il disegno a Cesare da Sesto: infine un critico straniero dice che è « troppo debole per essere di Leo-
« nardo: il suo autore ha voluto fare un tipo ideale di amabile dol-
« cezza e di bontà, ed è riuscito sentimentale e fiacco ». E così si scrive di un disegno « rovinatissimo », accollando ad un ignoto autore il « sentimentale e il fiacco » come se si trattasse di giudicare un'opera uscita di fresco dalle mani dell'artista, senza una frase, una parola che dimostri l'esame diligente, e risponda a quella emozione suscitata dal disegno, quale risulta — anche senza il segno forte e l'anatomia, che oggi si esige da Leonardo — dal fascino che ha prodotto e produrrà, sia pure ridotta ad una larva, questa testimonianza del grande maestro.

Lo studio dei disegni di Leonardo, non ridotto al passatempo di indovinare a chi siano da attribuire, ma basato su raffronti ponderati, può condurre ad interessanti constatazioni, che si riverberano sull'interesse dei disegni, e preparano gli elementi per riconoscere sempre più il grado della loro autenticità: e qui daremo qualche esempio di queste interessanti constatazioni.

Una prova della insufficiente cognizione dei disegni vinciani, fornita dai critici che pur sentenziano in materia, mettendo in dubbio, od escludendo anche l'autenticità della mano di Leonardo, viene offerta dal noto disegno su carta verde — testa di bambino — posseduto dal *Louvre*, proveniente dalla Raccolta Vallardi. Un critico straniero, convinto che l'esemplare della « *Vergine delle Roccie* » di Londra sia una

riproduzione dell'esemplare di Parigi, nella quale Leonardo non avrebbe avuto parte, non esita ad attribuirne, senza alcun dubbio, l'esecuzione al Preda: di conseguenza, lo stesso critico, e sulle sue orme i nostri, riprodussero quel disegno su carta verde del *Louvre*, come lavoro del Preda, e ravvisandovi lo studio per la testa del piccolo S. Giovanni, lo considerarono come uno dei caposaldi per la tesi sostenuta. Qui gioverà avvertire come quel disegno [**29**] presenti i contorni sforati, indizio di avere servito per il riporto sulla tavola. Affinchè il disegno si possa dire del Preda, come studio per il suo dipinto di Londra, occorre che il medesimo abbia a corrispondere alla testa del S. Giovannino in quell'esemplare, anzichè in quello di Parigi; si prendono le misure principali del disegno, dalla radice dei capelli della fronte, al mento, in cent. 9, e dalla estremità dell'orecchio alla coda dell'occhio, in cent. 4; dopo di che, rilevando come nel dipinto del *Louvre*, le due misure risultino diverse — rispettivamente cent. 8 e cent. 5 — si conclude senz'altro che il disegno non può avere servito per l'esemplare di Parigi, bensì per quello di Londra. La quale asserzione, per parte del critico disfattista oltramontano, non potrebbe essere più recisa: « Questa testa, « corrispondente tanto nelle sue dimensioni come nell'espressione con « la pittura di Londra, è stata traforata per essere calcata, ed è dunque « l'originale, con l'aiuto del quale questa pittura è stata eseguita. Ma « il disegno non appartiene a Leonardo, bensì al Preda, al quale già « da tempo, e da varie parti, la pittura di Londra è stata ascritta ». E così, basta che un errore sia da tempo commesso, e da « varie parti » accolto, perchè assuma prestigio di verità definitiva.

Per fortuna, di questa asserzione formulata senza accompagnarvi la dimostrazione che le misure del disegno corrispondano coll'esemplare di Londra, meglio che coll'esemplare di Parigi, volle occuparsi uno studioso vinciano, che per conto suo rifugge dalle scoperte sensazionali, come non accoglie facilmente quelle degli altri: egli volle dedicare al disegno del *Louvre* quella diligenza di esame che si conviene ad uno degli studi maggiormente leonardeschi, non ritenendo che il giudizio di merito del medesimo, potesse limitarsi a prendere delle misure, come per un paio di scarpe. Ed egli rilevò come, non solo per le dimensioni, ma per l'atteggiamento generale della testa, quel disegno non corrisponda al dipinto del *Louvre*, non meno che al dipinto di Londra; e tenendo conto della inclinazione sensibilmente diversa della linea mediana del viso, del conseguente divario di sporgenza della guancia e dell'occhio sinistro, e della diversa posizione dell'orecchio, osservando infine il diverso modo di trattare i capelli, quello studioso si trovò a

dover concludere, con una lieve riserva riguardo alla differente apertura degli occhi, spiegabile come modificazione introdotta durante il lavoro di pittura, che il disegno del *Louvre* si riferisce agli studi per la composizione della Sant'Anna, quale si presenta nel noto cartone, dal quale il Luini trasse la sua *Sacra Famiglia* all'Ambrosiana. Cosicchè il disegno del *Louvre*, anzichè collegarsi cogli studi per la « *Vergine delle Roccie* » risalenti al 1483, può essere raggruppato cogli studi per quella composizione avviati dopo il 1500, quando Leonardo ebbe dai Serviti di Firenze la commissione del dipinto. E qui, ricordando la confusione di idee riguardo alle due composizioni di tal nome, condensata nel passo riportato a pag. 138 gioverà avvertire come il disegno del *Louvre* sia da riferire, non già al cartone di cui parla frate Pietro da Novellara, esposto da Leonardo nel 1501, con grande concorso di popolo — cartone che andò smarrito — bensì al cartone della *Royal Academy*, che si può considerare come una prima fase dello studio di quella composizione. Il risultato di questa diversa identificazione del disegno è questo: il disegno del *Louvre*, attribuito con tanta sicurezza al Preda, apparterrebbe ad un periodo nel quale questi non poteva avere una materiale ingerenza nel lavoro di Leonardo; e si riferirebbe ad una composizione che non è quella della « *Vergine delle Roccie* » sulla quale si è basata ed allegramente sviluppata la pretesa assidua collaborazione del Preda con Leonardo, mentre l'unica testimonianza di una relazione fra questi due, si riduce al contratto del 1483 col quale i fratelli Preda si assumevano di dorare e dipingere una ancona in legno intagliato, e « magistro Leonardo » si impegnava a dipingere la tavola centrale di detta ancona.

Ed ecco come l'affrettata assegnazione del disegno del *Louvre* al Preda — del quale non si conosce un disegno sicuro, atto a testimoniare della maniera personale ed a riconoscergli un valore che possa sostituirsi a quello di Leonardo — col trascurare l'esame diligente del disegno stesso, ha sostituito ad una indagine seria, che conduce ad un risultato attendibile, una asserzione per sè stessa infondata. Già si disse come del cartone della *Royal Academy*, il Luini si servì per la sua *Sacra Famiglia:* di modo che, prima di mettere avanti il nome del Preda, è doveroso tenere conto della conseguente relazione del disegno del *Louvre* cogli studi che il Luini dovette eseguire per il suo dipinto: il che concorre a rimettere in discussione se il cartone stesso di Londra sia di Leonardo, oppure del Luini [**36**].

Chiuderemo il Capitolo con un altro esempio di correlazioni fra i diversi disegni vinciani, non ancora rilevate.

Fra i ventisette disegni attribuiti a Leonardo, nella collezione degli Uffizi — dei quali solo cinque sarebbero autentici secondo il Morelli — vi è una *Testa di vecchio calvo*, di profilo, a matita, 150^{m} × 115, che non venne inclusa in quei cinque (N. 442). Ebbene, si metta di fianco a quel disegno, l'altro conservato al *British Museum* (Vol. 73, P. prima 1.35), e chi non rimarrà colpito della corrispondenza di quei due studî? È la medesima testa rugosa di vecchio calvo e sbarbato, disegnata colla più minuta e precisa corrispondenza matematica di ogni particolare, come se si trattasse delle vedute di *facciata* e di *fianco* in una medesima composizione architettonica [**39** A e **39** B]. Ora è lecito domandare se, nell'eseguire la sommaria selezione dei disegni agli Uffizi, il Morelli sarebbe stato così reciso nella sua esclusione, quando avesse dovuto in pari tempo e di conseguenza escludere, come disegno di Leonardo, quello del *British Museum* che è uno dei più vigorosi ed espressivi disegni vinciani. E si vorrà anche in questo caso invocare la direzione dei tratti di matita, per escludere Leonardo?

CAPITOLO DODICESIMO

UNA SOSTITUZIONE D'INFANTE.

Il processo disfattista, per cui dipinti e disegni vengono sottratti a Leonardo, per essere distribuiti ai suoi allievi e soci, con una discordanza di opinioni che esautora il risultato delle nuove attribuzioni, costituisce un fatto grave non solo per sè stesso, ma per la conseguente sua estensione, come avviene per una macchia d'olio, al di là del campo strettamente vinciano. La necessità di rafforzare, dirò meglio puntellare le rifatte riputazioni di allievi e di soci, induce ad estendere il lavoro dei nuovi battesimi anche nel campo delle manifestazioni artistiche che, se non di Leonardo, sono una derivazione, od hanno un riflesso dell'arte sua; e così la depredazione offre altri esempi e relative conseguenze non meno meritevoli di richiamo.

*

Un esempio tipico delle peripezie che la critica moderna può arrivare ad infliggere ad un'opera d'arte, è quello fornito da un dipinto della Pinacoteca di Milano, e da un disegno, che al medesimo si riferisce, conservato all'Ambrosiana. Si tratta della pala d'altare, già esistente nella chiesa di S. Ambrogio ad Nemus, nel vecchio suburbio di Milano, in confine col *Barcho*, o giardino sforzesco annesso al Castello: il dipinto pervenne alla Pinacoteca di Brera nel 1809 colla attribuzione — che per quel tempo non ci deve troppo sorprendere — a Leonardo. Le figure genuflesse davanti alla Vergine, di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, basterebbero per sè stesse a stabilire con molta approssimazione l'epoca del dipinto, il matrimonio di Beatrice essendo avvenuto nel 1491, e la morte nel 1497; a precisare ancora più la data del dipinto, concorre la raffigurazione dei due bambini, pure genuflessi

al fianco della coppia ducale: Massimiliano, primogenito del Moro, essendo nato nel gennaio 1493, e Francesco secondogenito nel febbraio 1495, non rimane alcun dubbio che il dipinto risalga alla fine del 1495, o al principio del 1496, il primogenito presentandosi dell'età di circa tre anni, e Francesco ancora in fascie [43].

In merito a questo dipinto non si aveva alcun documento; solo diciotto anni or sono, si rinvenne nel carteggio sforzesco dell'Archivio di Stato in Milano, una lettera che al medesimo ha riferimento, edita da un critico straniero in una nostra rassegna d'arte, accompagnata dalla riproduzione del dipinto, colla scritta doppiamente incerta: *Ambrogio De Predis? — Santa Conversazione.* Ecco il documento:

« *Ill.mo Sig. S. Ludovico. Per satisfare a la commissione quale me ha fatta la V. Ex.ma circa l'ancona di S.to Ambrosio ad Nemus ho mandato per lo pictore, quale mi ha dato la nota inclusa per chiareza de quello è tractato circa ciò, quale mando a la Ex.a V.a et in bona gratia sua di continuo me recomando. Mediolani XXII januari 1494. March. Stanga* ».

Sgraziatamente, la « nota inclusa » non rimase allegata alla lettera, di modo che il documento non offre particolare interesse per la storia del dipinto: infatti, l'unica circostanza dal medesimo risultante, che nel gennaio 1494 il famigliare del Duca, da questi incaricato di occuparsi della commissione dell'ancona, spediva le indicazioni concordate col pittore, che non si nomina, per la esecuzione del dipinto, sarebbe riuscita interessante, qualora l'epoca del medesimo non fosse già precisata, come si disse, dalle persone raffigurate.

★

L'attribuzione a Leonardo non poteva mantenersi a lungo nella Pinacoteca di Brera: e già verso la metà del secolo scorso si trovava sostituita da quella a Bernardo Zenale, pittore rimasto fedele alle tradizioni della scuola milanese, pure avendo conosciuto Leonardo, che lo ebbe in considerazione. Ricordo di avere veduto, negli anni miei giovanili, la tavola recante il cartellino: « Bernardo Zenale, pittore trevigliese (1436-1525) ».

Alla stessa epoca, si ebbe a constatare la correlazione fra l'ancona di S. Ambrogio ad Nemus, ed un disegno fra quelli conservati all'Ambrosiana, riprodotti nel 1785 dal Gerli, nella sua raccolta « Disegni di Leonardo da Vinci »: il quale, all'atto di incidere il disegno alla Tav. VII — quando l'ancona era ancora nella chiesa di S. Ambrogio ad

Nemus — vi aveva ravvisato lo studio per un ritratto: vediamo infatti una testa di bambino di profilo, a punta d'argento su carta azzurra, di cent. 21 × 25, che ha dovuto servire per un dipinto, poichè le linee d'assieme del disegno sono bucherellate, per poterne eseguire il riporto con polvere rossa, sopra la tavola. Il riconoscere questa correlazione fra il dipinto della Pinacoteca di Brera e il disegno dell'Ambrosiana, si trovò facilitato dalla perfetta rassomiglianza delle due teste, oltre che dalla materiale corrispondenza delle dimensioni e dei minuti particolari della figura: perciò, anche il disegno, da tempo annoverato fra quelli di mano di Leonardo all'Ambrosiana, condivise col dipinto la nuova attribuzione allo Zenale, accolta dal Müntz nel suo volume su Leonardo.

Interviene nella seconda metà del secolo scorso l'autorità di Giovanni Morelli, ad imporre una nuova attribuzione, che pur ricordo di avere letto, negli anni miei giovanili, sul cartellino del dipinto: « Bernardino Conti (1450-1528) ». E il Morelli, nell'elenco delle opere da lui assegnate a questo pittore, così descrive la pala di S. Ambrogio ad Nemus:

« Nella grande tavola d'altare (n. 87) della Galleria di Brera, è « rappresentata la *Vergine in trono* col Bambino e quattro Padri della « chiesa (caricature di teste di Leonardo), più la famiglia di Lodovico « Sforza ai piedi del trono. Questo quadro, che passava tempo fa a « Milano per opera di Leonardo da Vinci, fu poi, quando venne tra- « sportato nella Galleria di Brera, battezzato senza alcun fondamento « col nome di Bernardino Zenale, press'a poco nello stesso modo con « cui a Berlino, il quadro di Giovanni Santi venne dal sig. Rumohr « improvvisamente tramutato in un'opera capitale di Timoteo Viti. « Presentemente porta il suo vero nome, quello cioè di Bernardino « de' Conti ».

Poichè oggi non si troverebbe un critico — neppure fra i superstiti amici, o discepoli del Morelli — disposto a sostenere tale attribuzione, si potrebbe ribattere che il mutamento del Giovanni Santi in Timoteo Viti, a Berlino, avvenne nello stesso modo con cui a Milano la pala sforzesca venne dal sig. Morelli improvvisamente tramutata in un'opera capitale di Bernardino de' Conti.

E qui una piccola digressione sia concessa, per rilevare sempre più la superficialità nel metodo del Morelli, il quale non esitò a riconoscere nel ritratto del piccolo Massimiliano, le caratteristiche del Conti, e precisamente nella mano e nell'orecchio, rinforzando in pari tempo la sua tesi coll'asserire che i disegni di Bernardino de' Conti « sono quasi tutti diligentemente e nitidamente eseguiti colla punta d'argento ». Avverta il lettore la espressione « quasi tutti » il che implica, o vor-

rebbe implicare, che molti siano i disegni accertati come di mano del Conti: il Morelli passava senz'altro a segnalare « alcuni dei molti disegni del Conti » mettendo in testa all'elenco quello del profilo del piccolo Massimiliano, col sèguito di altri cinque disegni in Gallerie di Francia e d'Inghilterra, attribuiti a Leonardo, ch'egli addita « affinchè i « miei amici si possano convincere della giustezza delle mie afferma- « zioni: poichè in ogni seria indagine vale la massima, che quel che « uno sostiene nella scienza, non ha valore, s'egli non è in grado di « provarlo con motivi convincenti ».

Di fronte a questa premessa eccezionalmente lodevole, deve sembrare spontanea l'attesa di leggere, dopo tale sommaria affermazione di merito, qualche motivo a sostegno dell'assegnazione di quei disegni al Conti, anzichè a Leonardo. Niente di tutto ciò, l'accenno ai disegni del Conti non essendo accompagnato da una sola parola di apprezzamento, o di giudizio intrinseco: tanto che dobbiamo anche in questo caso concludere che per il Morelli, l'asserire fosse sinonimo di dimostrare: *Dixi,* bastava per lui, e doveva bastare per gli altri. Ora, si pensi quanto possa riuscire attendibile l'attribuzione di quei disegni al Conti, di fronte alla circostanza che la pala sforzesca di Brera, dopo essere stata assegnata allo Zenale, poi al Conti, non trova ormai un critico disposto a sostenere l'attribuzione morelliana; ed è per la constatata deficienza di tali attribuzioni, che quella pala, a partire dal Catalogo Carotti 1904, reca la qualifica *Pittura di transizione fra la vecchia scuola lombarda e la leonardesca:* la quale non valse a sconsigliare ulteriori tentativi di battesimi, nel nome di Ambrogio Preda, e persino di Antonio da Monza, quest'altro artista, che in base ad un unico lavoro da lui firmato — una miniatura di messale — si trova oggi beneficiato dalla critica straniera, spalleggiata dalla nostra, di un complesso di opere, non soltanto di miniatura, ma di incisione, sebbene non risulti da quale stampa, o documento, si possa onestamente ricavare la prova ch'egli fosse incisore a bulino.

Si dovrebbe dopo di ciò, trovare legittimo il bisogno di concedere un poco di respiro agli studiosi dell'arte, lasciando che — in relazione al titolo provvisorio di *Maestro della Pala sforzesca* — rimanga questa paternità estesa anche al disegno a matita per la testa del piccolo Massimiliano all'Ambrosiana, raggruppando il medesimo cogli altri disegni che hanno qualche riferimento alla Pala sforzesca, come ad esempio il disegno di Oxford.

Ma quando un disegno ha cominciato ad essere il trastullo di elocubrazioni destinate, non tanto a sussidiare uno studio sereno, pon-

derato del nostro patrimonio artistico, quanto per andare a caccia di nuove attribuzioni e facili scoperte, quel disegno ben difficilmente ritorna, non dirò nell'ombra, ma a quella tranquillità di godimento, che è la sua ragione prima; poichè si deve pure ammettere, che il passare in rassegna una scelta di disegni di maestri, non debba essere un semplice passatempo, per esercizi di indovinello sugli autori, ma abbia a proporsi di penetrare nell'essenza dell'arte che vi è affermata, per ritrarne un pratico insegnamento.

Il disegno dell'Ambrosiana — pur condividendo nei riguardi della paternità, le vicende della pala alla quale è collegato — non aveva mai dato luogo ad alcun dubbio circa la persona raffigurata: infatti, difficilmente potrebbe presentarsi, per un disegno, un riferimento più evidente al dipinto per il quale ha servito: e raramente può presentarsi per un dipinto il caso di altrettanto sicura identificazione delle persone raffigurate, quale si verifica per la pala sforzesca. Ma la critica vinciana disfattista, fra le tante sue abilità, ha quella di passar sopra a qualsiasi circostanza di fatto, pur di dare apparenza alle più inconsulte ipotesi: così avviene che quel ritratto non debba raffigurare Massimiliano, e che l'autore del disegno non debba essere lo stesso pittore della Pala sforzesca, tanto per avere ancora la occasione di dare un poco di lavoro al solito Preda, quand'anche non si possa, o non si voglia attribuirgli la pala sforzesca. Vale la pena di seguire le disinvolte affermazioni di questa critica perturbatrice.

*

Avrebbe dovuto provocare una certa meraviglia il fatto che, in un grosso volume, dedicato alla vita milanese al tempo di Lodovico il Moro, e precisamente sotto la illustrazione a colori, posta di contro al frontispizio, riproducente l'ancona di S. Ambrogio ad Nemus, siano così segnalati i personaggi ducali raffigurati:

Lodovico il Moro, col figlio naturale Cesare.
Beatrice d'Este, col figlio Massimiliano.

Che io mi sappia, nessun studioso, nessun milanese, nessuna persona di buon senso, ebbe a contestare la novità racchiusa in questa scritta, in base alla quale il primogenito del Moro passa al secondo posto rispetto al figlio naturale del Duca: eppure, perchè una condizione di fatto tanto normale — quale è quella di ravvisare nei due bambini i figli di Lodovico e Beatrice — avesse a trovarsi sconvolta dalla nuova identificazione che mette a piedi della Vergine, e in faccia a Beatrice il

figlio degli amori di Lodovico colla bella Gallerani, nato precisamente nell'anno degli sponsali ducali, avrebbe dovuto sembrare indispensabile qualche nuovo elemento, comprovante ciò che gratuitamente non si potrebbe esser disposti ad ammettere. Siccome, nè lo studioso nè l'uomo di buon senso hanno di ciò fatto le meraviglie, si dovrebbe pensare abbiano trovato queste prove, oppure non si siano data la pena di cercarle. Si tratta di una nuova identificazione abbastanza interessante, e tale la ritenne l'autore suo, che nel suo volume si compiace di affermare ripetutamente che quel bambino, alla destra di Lodovico il Moro, era generalmente creduto Massimiliano « ma come noi constatammo, è Cesare, il figlio della bella Gallerani »: dobbiamo quindi concludere che studiosi ed uomini di buon senso gli abbiano creduto sulla parola. È così comodo, e risparmia tante noie: i critici d'arte amano pensare che *hodie mihi, cras tibi*, qualche corbelleria tutti possiamo commettere, e quindi può essere prudente il lasciar correre le altrui.

Per semplice stimolo di impenitente buon senso, procurando di condividere la sicurezza contenuta nella ripetuta asserzione « come constatammo », dovetti persuadermi che il fondamento della scoperta del piccolo Cesare, risiede unicamente nella già riportata lettera 22 gennaio 1494. L'inventore del piccolo Cesare ha fatto questo semplice ragionamento: nel gennaio del 1494 si discorreva dell'ancona di S. Ambrogio al Nemus, dunque era già eseguita: ma se questa era eseguita nel 1494, il piccolo Massimiliano che allora aveva solo un anno, non può essere il bambino alla destra di Lodovico, bensì quello alla sinistra di Beatrice. E allora, chi sarà il maggiore dei bambini, che mostra avere tre anni all'incirca, e perciò nato nel 1491?

Chi sarà? Detto fatto, si va in cerca di qualche sostituto: sarà un figlio naturale, e fra i figli naturali di Lodovico, la Provvidenza ha fatto nascere precisamente nel 1491 il figlio della Gallerani. Dunque è lui, senza dubbio, è Cesare, cantato dai poeti: ed ecco il figlio degli amori prendere tranquillamente il posto che doveva spettare al primogenito. Qui mi sembra di udire una giustificazione degna della trovata: metterlo al fianco di Beatrice, sarebbe stato forse una eccessiva mancanza di riguardo: una Duchessa inginocchiata davanti alla Vergine in adorazione del Bambino, e fiancheggiata dal figlio della amica del Duca, della rivale... sarebbe stato troppo! E così, il piccolo Massimiliano in fascie effettua una mezza conversione, per lasciare il posto all'intruso. Per Lodovico gli scrupoli non sono altrettanto giustificati, e così — come dice uno scrittore francese, che ha trovato naturale la cosa — « Béatrice

toléra la presence de l'enfant que sa rivale venait de donner au More: César, à genoux aux côtés de son père, en face de son propre fils à elle ». Come si vede, gli spropositi fanno più cammino delle cose serie.

In tal modo, attribuendo al documento un significato che non ha, si arriva a scompigliare le circostanze più naturali, per basarvi delle conclusioni assurde, presentate al lettore come « constatazioni » con questo risultato che gli studiosi, i quali presuppongono nei loro colleghi la serietà delle asserzioni, e non si permettono di mettere in dubbio un reciso « come constatammo » riportano, diffondono ed esportano le conclusioni più cervellotiche, con quale vantaggio per gli studi, lasciamo ai lettori di giudicare.

Ma l'odissea del disegno dell'Ambrosiana non è finita, poichè il critico, autore della sostituzione d'infante, si assume il còmpito di dimostrare che il disegno stesso non è dell'autore della pala sforzesca.

Si è detto essere raro il caso di trovare una relazione altrettanto sicura fra un disegno e un dipinto, quale si riscontra fra il profilo a matita del preteso Cesare, e quello della pala sforzesca: identiche le dimensioni, identico il profilo, identici i particolari della figura e la disposizione dei capelli. Una variante sola si nota nell'abbigliamento, la quale si spiega facilmente: nel prendere dal vero gli appunti a matita, destinati ad essere riportati sulla tavola, il pittore non ebbe bisogno che il piccolo Sforza fosse vestito di parata, come si presenta nel dipinto; e così nel disegno sono indicati soltanto il colletto chiuso di un semplice giustacuore, e gli sbuffi all'attacco della manica. Nel dipinto, il colletto è più alto ed aperto, lasciando vedere lo sparato della camicia: ma si tratta di un particolare che non implica una variante iconografica. Ciò premesso, il critico deciso a recare un nuovo contributo al Preda, dopo di avere accennato ai lavori di miniatura da questi eseguiti nel 1494 per la Corte Sforzesca, aggiunge: « in quel « periodo di tempo, il Preda era molto occupato *(par di vederlo)* a ri- « trarre in disegni dal vero, principi e fanciulli della casa sforzesca: la « quale fra legittimi e naturali ne contava tanti, da dar lavoro non ad « uno, ma a quattro ritrattisti aulici ». E poichè dopo questa sicura visione di quanto succedeva a Corte, bisognava pur dare qualche prova, non limitata a due disegni già ammessi come ritratti dei due figli legittimi del Moro, il critico continua: « sono appunto del Preda, a parer « nostro, i disegni dei ritratti di Cesare (figlio naturale del Moro e della « bella Gallerani) e di Francesco secondogenito del Moro, nella Pina- « coteca Ambrosiana ».

Poichè qualche lettore, malgrado questa ripetuta sostituzione di

Cesare a Massimiliano, potrebbe ancora dubitare, il critico lo incoraggia ad abbandonare ogni esitanza: « per molto tempo abbiamo creduto noi « pure, col Loeser, col Seidlitz, e con quanti hanno scritto sulla pala « sforzesca, che la testa di bambino dell'Ambrosiana, a punta d'argento « su carta azzurra, che si riteneva quella di Massimiliano, ma che con- « statammo *(ancora una volta!)* esser quella di Cesare — fosse di mano del « maestro della pala sforzesca. Ma un nuovo confronto recente, fra il di- « segno e la pala, ci ha persuasi che il modesto pittore della pala si è « limitato a servirsi, ricalcandolo grossolanamente *(par di vederlo)* sulla « tavola, di un disegno non suo, svisandone completamente lo spirito e i « tratti fisionomici ». Vada per lo spirito — in merito al quale non ci sentiremmo in grado di discutere coll'eminente critico — ma pei tratti fisionomistici via! sarebbe pur raccomandabile allo stesso critico di non credere che i lettori abbiano, come si suol dire a Milano, con frase volgare ma efficace « le fette di salame sugli occhi ». Infatti il lettore che vede riprodotti ed accostati i due profili — quello del disegno ammesso senz'altro come opera del Preda — quello del dipinto colla dicitura « *alterato dal precedente disegno* » [**44** A e **44** B], non può a meno di chiedersi in che consista l'alterazione fisionomistica, dovendo concludere esser difficile trovare il caso di una così perfetta corrispondenza del dipinto col disegno.

Il disegno quindi è del Preda e il dipinto di uno sconosciuto e modesto pittore. Come spiegare la inattesa collaborazione, limitata ad un particolare relativamente secondario della pala sforzesca? Il critico non si perde d'animo: egli sa che nel 1494, quando la pala venne ordinata dal Moro, il Preda si trovava alla Corte di Massimiliano, e ciò basta per dare sfogo a queste nuove fantasticherie: « allora l'ignoto pittore « milanese, per dar qualche somiglianza ai ritratti dei giovani principi, « si servì *(par di vederlo)* di precedenti disegni del Preda, messi a sua « disposizione ». Ed è veramente singolare questo caso di un pittore modesto, non meno che ignoto, e tanto incapace di prendere degli studi dal vero dei giovani principi, da dovere raccomandarsi al Preda affinchè, prima di recarsi alla Corte di Massimiliano, gli rilasciasse i disegni dei giovani principi, e non meno logicamente, anche quelli dei genitori. Il fatto è questo — così continua imperterrito il critico — che l'ignoto pittore « punteggiò il disegno della testa « del piccolo Cesare (che nel disegno ha persino un altro vestito accol- « lato e chiuso) e con lo spolvero rosso lo riportò tal quale sulla tavola, « dove infatti ha la stessa grandezza e la stessa disposizione delle ciocche. « Ma il grossolano pittore non era in grado di conservare nè forme, nè

« fisionomia: come alterò il viso di Beatrice, fino a renderlo irriconoscibile, così svisò colorandolo quello piacente paffutello del disegno, e diede al piccolo Cesare un naso camuso, labbra cascanti, e un mento goffo e abbondante ».

Con queste tre ipotetiche differenze — il lettore ne ha la prova immediata [**44**] — si chiude la tesi, per cui, in una giornata propizia alle scoperte, fra l'ora della colazione e quella del pranzo, si ebbe questo seguito di scoperte: Massimiliano è Cesare, Francesco è Massimiliano: il Preda è l'autore del disegno, ed un ignoto e modesto pittore lo riportò sopra la pala, successivamente ritenuta di Leonardo, dello Zenale, di Bernardino de' Conti, del Preda, mentre è di un grossolano pittore il quale, spuntando un altrui disegno, fu tanto inabile da rendere camuso il naso, cascanti le labbra, goffo ed abbondante il mento di un ritratto, che in realtà non potrebbe essere più fedele al disegno predisposto per il dipinto.

Il critico che dimostra questa dose allarmante di fantasia e di incoerenza, è sempre lo stesso biografo di un Leonardo straccione, mal nutrito e mendicante, dalla mente lucida, ma pericolosa.

LEONARDO ARCHITETTO

Caro Polifilo,

Mi è noto il proposito tuo di difendere, nell'occasione del Centenario Vinciano, non tanto Leonardo — il che potrebbe sembrare una pretesa — quanto la serietà e il decoro degli studi: mi è nota altresì la intenzione tua di evitare, in quanto sia possibile, la designazione degli scrittori e critici disfattisti dell'opera di Leonardo, con ciò mirando a mantenere la oggettività delle conclusioni, che valga a facilitare l'intento di diffondere nelle masse la educazione del senso estetico sostenuto da ponderata critica; e qui mi arresto, poichè quanto più estese ci ripromettiamo le finalità dell'opera nostra, tanto più facilmente possiamo cadere in delusioni. Ad ogni modo, al proposito tuo più immediato, e non meno pratico, di sarchiare il campo degli studi vinciani per liberarlo dagli sterpi e dalla gramigna, consenti che io aggiunga il personale concorso, trattando un tema, del quale non credo eccessiva immodestia dichiararmi competente, cogliendo in pari tempo la occasione di confutare uno scrittore, fra quelli che per conto tuo hai già annoverato nella ristretta schiera dei più fieri, per quanto innocui disfattisti di Leonardo pittore.

È solo a partire dalla seconda metà del secolo scorso, che la più diffusa conoscenza degli scritti vinciani, e la intensificata indagine nei vecchi archivi, contribuirono ad identificare alcuni argomenti d'indole architettonica, da Leonardo trattati: due dei quali, per singolari circostanze, mi trovai a dover fare argomento di personali studi e ricerche: si tratta dell'intervento di Leonardo nei lavori della Cattedrale, e in quelli del Castello di Milano. Prima di entrare nel tema, mi sembra opportuna, non per te, ma per i lettori tuoi, una spiegazione: poichè pen-

sando a Leonardo come architetto, sarebbe fuor di luogo attribuire alla qualifica il significato comunemente ammesso, nel senso di un determinato complesso di cognizioni tecniche ed artistiche, ritenute necessarie per l'esercizio professionale dell'architettura. Non solo per l'indole di Leonardo, ma per le condizioni stesse dell'arte al tempo suo, la qualifica di architetto deve essere intesa in senso più largo, o meglio più elevato: anzichè un corredo di cognizioni, acquistate collo studio e la pratica professionale, dobbiamo ravvisare in Leonardo una disposizione naturale, istintiva, ad occuparsi degli argomenti architettonici, collo stesso spirito di indagine, che animava la di lui mente ad affrontare, a sviscerare qualsiasi argomento di arte o di scienza, compendiandone la soluzione in pochi e sicuri tratti essenziali, quali a lui bastavano per precisarne le linee fondamentali. I suoi disegni di architettura non debbono quindi essere esaminati e valutati alla stregua della obbligata convenzionalità dei tempi nostri, per cui deve l'architetto preventivamente irrigidire la sua creazione in ogni particolare, mediante prestabilite raffigurazioni di piante, alzati, sezioni, affinchè la composizione ideata riesca sufficientemente chiara anche ai profani di architettura, che spesso intervengono ed anche prevalgono nel trattare ed anche nel giudicare argomenti di edilizia. Leonardo è architetto nel senso più puro della parola, per quella spontaneità colla quale egli sapeva, nei temi più disparati, afferrare la correlazione fra lo schema architettonico, informato ad imprescindibili regole di struttura e di proporzioni, e le esigenze materiali od ideali inerenti al problema da risolvere: cosicchè i suoi studi di architettura, espressi nella forma sintetica e riassuntiva, quale bastava alla mente sua, non possono essere analizzati che da una mente la quale sappia riprenderne le linee sommarie, e svilupparne il significato che vi è condensato; una mente quindi, che sia famigliare, non soltanto all'essenza architettonica in sè, ma alle caratteristiche dell'epoca, cui risalgono i disegni stessi. In altri termini, di Leonardo architetto non può giudicare con cognizione che un'anima di architetto, ed una mente famigliare all'architettura di quel tempo; allo stesso modo che di Dante non può parlare efficacemente che un'anima di poeta, e una mente famigliare alla coltura del tempo che fu suo.

Ed ora, chiusa la parentesi, vediamo a quali disappunti si esponga un critico il quale, ignorante di architettura — allo stesso modo che io mi riconosco ignorante di musica e di astronomia, e perciò non sentenzio sull'arte di Bach, o sui calcoli di Galileo — si permise di svalutare grossolanamente Leonardo come architetto.

LEONARDO IN CASTELLO.

Il metodo di sommaria demolizione, applicato a Leonardo come pittore, venne esteso all'intervento di Leonardo nel Castello Sforzesco. Scrive senz'altro Francesco Malaguzzi Valeri, nella sua opera: *La Corte di Lodovico il Moro,* Vol. II: « *I disegni e gli accenni relativi al Castello, sparsi nei manoscritti vinciani rientrano piuttosto nel campo speculativo, che nel campo pratico. Se ben si osservano* (gli studiosi che li illustrarono prima del Malaguzzi non debbono averli esaminati attentamente) *vien fatto di sospettare che — come in altri casi — l'artista siasi inspirato al monumento per disegnar sulla carta opere di carattere ideale, che non servirono affatto ai costruttori e ricostruttori* ». Sbarazzato così il campo di tutti i disegni, nei quali gli studiosi avevano erroneamente ravvisato un riferimento diretto al Castello di Milano, il critico di Leonardo non vuole rinunciare alla soddisfazione di persuadere i lettori ch'egli, sì, ha saputo trovare ciò che prima di lui, nessuno era riuscito a scovare, vale a dire un disegno « *sul quale non si è richiamata la dovuta attenzione* » ch'egli segnala e riproduce, rilevandone « *la singolare relazione con la corte ducale di Milano, coi quattro torrioni rotondi agli angoli...* »

Rotondi? interrompe meravigliato il lettore, il quale abbia fatto almeno una volta il giro del Castello di Milano, senza imbattersi nei « quattro torrioni rotondi ». Ed ancora più meravigliato rimane lo studioso che, senza il sussidio di una particolare erudizione, ha potuto sapere che il Castello visconteo aveva quattro torri quadrate agli angoli, due sole delle quali i ricostruttori sforzeschi trasformarono in torri rotonde, quando Leonardo si trovava ancora in fascie. Ma questa svista singolare non distoglie il nostro critico dal concludere: « *la maggior parte di quei disegni vinciani sembran rappresentare esclusiva-*

mente, o ricordi dal vero, o teorici passatempi e ipotetici progetti, che l'artista volle fermare sui suoi taccuini. All'opera di costruzione e di difesa del Castello, egli in realtà rimase assolutamente estraneo »: il che non dovette riuscire difficile a Leonardo, giacchè quando sognatore, straccione e mal nutrito — al dire del nostro critico — venne a Milano, il Castello era già ricostrutto sui resti della rocca viscontea, mentre nelle proposte militari fatte al Moro, Leonardo si occupò particolarmente dei mezzi di offesa, anzichè di difesa.

Liquidato ad ogni modo Leonardo, come architetto militare, rimaneva il còmpito di liquidarlo anche nelle traccie ch' egli può aver lasciato in Castello, quale autore di decorazioni nelle sale ducali; e qui è veramente interessante di analizzare il procedimento adottato.

Chi voglia conoscere in qual modo una sala del Castello Sforzesco, che nell'anno 1893 era adibita ad infermeria per i cavalli dell'esercito, sia stata aperta al pubblico nel 1903, col nome di *Sala delle Asse*, e colla ripristinata decorazione della vôlta, ideata da Leonardo da Vinci, trova nel volume « *Il Castello Sforzesco* » edito nel 1894, e nell'altro dal titolo « *Leonardo e la Sala delle Asse* » edito nel 1903, le notizie che ricompongono e documentano le vicende del ritrovamento delle traccie, e del conseguente ripristino della originaria decorazione vinciana, in quella Sala.

Fin dal 1869, Gerolamo Calvi *senior* aveva pubblicato due lettere, in data 20-21 aprile 1498, inviate a Lodovico il Moro assente da Milano, da un famigliare del Duca, certo Gualtiero, che lo informava di alcuni lavori in corso nella Corte ducale: ai quali lavori attendeva « *Magistro Leonardo* ». Il riconoscere, sotto questa designazione, Leonardo da Vinci, non dovette sembrare induzione troppo ardita al Calvi ed a coloro che, dopo di lui, riportarono quei documenti, pur non essendo rimasta visibile, nel Castello ridotto a quartiere militare, una traccia qualsiasi delle decorazioni menzionate in quelle lettere del 1498.

Era ben naturale che questi documenti, assieme ad una successiva lettera del 23 aprile, rinvenuta in sèguito ed accennante agli stessi lavori, acquistassero particolare interesse allorquando, un ventennio più tardi, fu possibile di avviare in Castello le indagini destinate a raccogliere gli elementi per il restauro del monumento, in vista del prossimo suo abbandono da parte dell'autorità militare. E qui sarà opportuno di riassumere i dati contenuti in quelle lettere.

La prima delle tre lettere accenna ad alcuni lavori nella *Saletta*

negra, in una parete della quale era stata infissa una corona, dall'ingegnere ducale Ambrogio Ferrari, d'accordo in ciò con « magistro Leonardo »: la lettera si chiude coll'assicurare il Duca che non si perderà tempo a finire la *Saletta negra*. Veniva designato con questo nome, uno dei camerini nella Corte ducale, parato di nero, nel quale il Moro, dopo la morte di Beatrice, amava isolarsi per dare sfogo al suo dolore; la corona alle pareti, di cui parla la lettera, doveva riferirsi a questo recente lutto, come vi ha riferimento l'altro accenno ad una iscrizione, da incidere su di una lapide in pietra nella stessa saletta, menzionata nella lettera successiva del 21 aprile; lapide che non avrebbe dovuto essere più piccola di quella che è « *a le gratie, del putino* » vale a dire nella chiesa di S. Maria delle Grazie, postavi a ricordo del figlio del Moro, cagione della immatura morte di Beatrice.

Anche questa seconda lettera ripete la frase « *a la saletta non si perde tempo* » il che rivela la impazienza del Duca perchè il lavoro in quel camerino fosse ultimato. La stessa lettera, dopo tale accenno, aggiunge questa frase di particolare importanza, densa e precisa di significato: « *Lunedì se desarmerà la camera grande da le Asse, cioè da la torre. M.ro Leonardo promete finirla per tutto septembre, et che per questo si potrà etiam golder: perchè li ponti chel fara lassarano vacuo de sotto per tutto* ». Interpretata nel modo più semplice e piano, questa frase, offre le seguenti notizie: nel lunedì successivo al 21 aprile 1498, si sarebbero levati i ponti da muratore (*disarmare* significa ancora oggidì scomporre ponteggi di fabbrica) eretti per i lavori alla vôlta della camera grande nella torre, detta anche *delle Asse*, la quale camera M.° Leonardo prometteva di finire per la fine di settembre, vale a dire nel periodo di mesi cinque: avvertendosi che durante questi lavori, i ponti innalzati dal pittore — che dovevano quindi servire per la decorazione della vôlta — avrebbero lasciato libera la parte sottostante della sala, la quale sarebbe stata in quel frattempo utilizzabile *(si potrà anche godere)*.

Colla terza lettera, di due giorni dopo, lo stesso Gualtiero informava il duca: « *la Camera grande da le asse è disconza et a lo camarino non si perde tempo* » la quale frase conferma che i ponteggi erano stati scomposti e sgombrati dalla *Sala delle Asse*, e che nel *camerino*, ossia *Saletta negra*, si lavorava alacremente.

Di fronte a questa così chiara indicazione di tempo, luogo, e lavoro, si comprende quanto dovesse interessare l'avviamento delle in-

dagini nell'unico locale che poteva corrispondere alla triplice indicazione di *Camera grande — della torre —* e *delle Asse;* vale a dire l'ampia sala terrena, nell'unica torre della Corte ducale, chiamata appunto, nei precedenti documenti del periodo di Galeazzo M. Sforza, col nome *delle Asse:* camera di m. 15 in quadro, più alta di tutte le altre sale terrene della Corte ducale. Le indagini avviate nel novembre del 1893, tosto che il Castello si trovò abbandonato dall'Autorità militare, erano quindi sorrette dalla speranza di trovare ancora qualche traccia delle decorazioni che Leonardo, nell'aprile del 1498, aveva promesso di eseguirvi per la fine di settembre. E se, sino a quel giorno poteva ancora essere ammissibile una riserva riguardo alla identificazione del « *magistro Leonardo* » nel pittore fiorentino, le traccie che fortunatamente vennero alla luce nell'inverno 1893-94, bastarono a dissipare ogni dubbio di identificazione, ed a rimuovere qualsiasi esitanza. Il Lomazzo — al quale dobbiamo varie interessanti notizie su Leonardo, avendo egli conosciuto l'allievo ed erede di questi, Francesco Melzi — così dice nel suo *Trattato della pittura:* « *Negli alberi altresì si è trovato una bella inventione di Leonardo, di far che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò, canestrandoli tutti, Bramante ancora* ». Egli non avrebbe potuto più chiaramente e concisamente alludere alla invenzione geniale di Leonardo, coll'aver fatto corrispondere, ad ogni peduccio delle lunette, reggenti la vòlta nella *Sala delle Asse,* dei tronchi d'albero che ramificano, e coll'intreccio sempre più fitto dei ramoscelli e delle fronde, trasformano la vôlta nell'ampio pergolato, che sulle traccie rinvenute fu possibile di ricostituire nei suoi più minuti particolari, senza che necessitasse il benchè minimo complemento di invenzione [52].

Che l'esecuzione del geniale pergolato risalga all'anno 1498, data delle citate lettere, risulta accertato dalla circostanza che, delle iscrizioni disposte originariamente nelle quattro targhe adattate fra gli intrecci dei rami, ricordanti gli avvenimenti più lieti per il Moro, le tre ripristinate in base alle traccie trovate sul posto — e completate col sussidio della trascrizione fatta nel 1500 dal Marin Sanudo, nei suoi *Diari* — recano le date 1493 - 1495 - 1496. Il lavoro doveva d'altra parte trovarsi ultimato, allorquando il Moro abbandonò il Castello nell'estate 1499, poichè la quarta di quelle iscrizioni venne sostituita, in quello stesso anno, con un'altra di scherno per la fuga dello Sforza da Milano.

Il « *Magistro Leonardo* » menzionato nel 1498 non poteva pertanto essere che Leonardo da Vinci: e il voler mantenere a questo riguardo un dubbio qualsiasi implica l'obbligo morale di contrapporre un argo-

mento positivo, atto ad infirmare la seguente conclusione, basata sui documenti e sulle traccie rinvenute: « Leonardo da Vinci eseguì nel 1498 la decorazione delle pareti e della vôlta nella Sala della Corte ducale — chiamata al tempo del Moro *Camera grande, da le asse*, ovvero *Camera della Torre:* la quale Sala è quella terrena nella Torre nord del Castello Sforzesco, restaurata nel 1902 ripristinandovi, col nome di *Sala delle Asse*, la originaria decorazione vinciana, conforme alle traccie ritrovate ».

★

Ciò premesso, chi sfogliando il volume II° *La Corte di Lodovico il Moro* — interamente dedicato all'opera di Bramante e di Leonardo in Milano, nell'ultimo ventennio del sec. XV — voglia leggervi qualche notizia della decorazione di Leonardo nella *Sala delle Asse*, si vede messa innanzi la singolare asserzione che Leonardo non ebbe una effettiva ingerenza in tale decorazione, la quale deve piuttosto essere attribuita a Bramante.

Non più di venti linee di stampato — nella seconda parte di quel volume riguardante Leonardo — sono dedicate alla *Sala delle Asse*. L'autore comincia: « *per quanto riguarda la Sala delle Asse, abbiamo già esposto il nostro parere a suo tempo, e il sospetto che la decorazione spetti piuttosto a Bramante* ». Messo sull'avviso che di questa decorazione già si è parlato nello stesso volume, nelle pagine dedicate a Bramante, il lettore ricorre a queste, e trova due sole linee su tale argomento: « *della possibilità dell'intervento di Bramante nella decorazione della Sala delle Asse si è visto a suo tempo, e ne riparleremo ricordando l'opera di Leonardo* ». Così, la legittima curiosità del lettore si trova ancora una volta rimandata, con quell'inciso « *a suo tempo* » ad un'altra parte dell'opera, la quale non può essere che il primo volume. Tenendo però fra le mani il volume secondo, contenente quanto può riferirsi al « *ne riparleremo ricordando l'opera di Leonardo* » il lettore procede nella lettura di quella ventina di linee, e trova questa notizia: « *Il Lomazzo — ove non bastasse un accenno di Leonardo stesso ai gruppi di Bramante, che evidentemente l'avevano colpito — pur notando che Leonardo aveva trovato il modo di* « far che tutti i rami si faccian in diversi gruppi bizzarri » *a piacevole motivo di decorazione, aggiungeva che quella* « foggia usò canestrandoli tutti, Bramante ancora ». Con ciò, ritiene il nostro disfattista, di avere senz'altro sbancato Leonardo, per sostituirvi Bramante. Si noti la omissione fatta, in questa citazione del Lomazzo, della parte più significativa « *negli alberi*

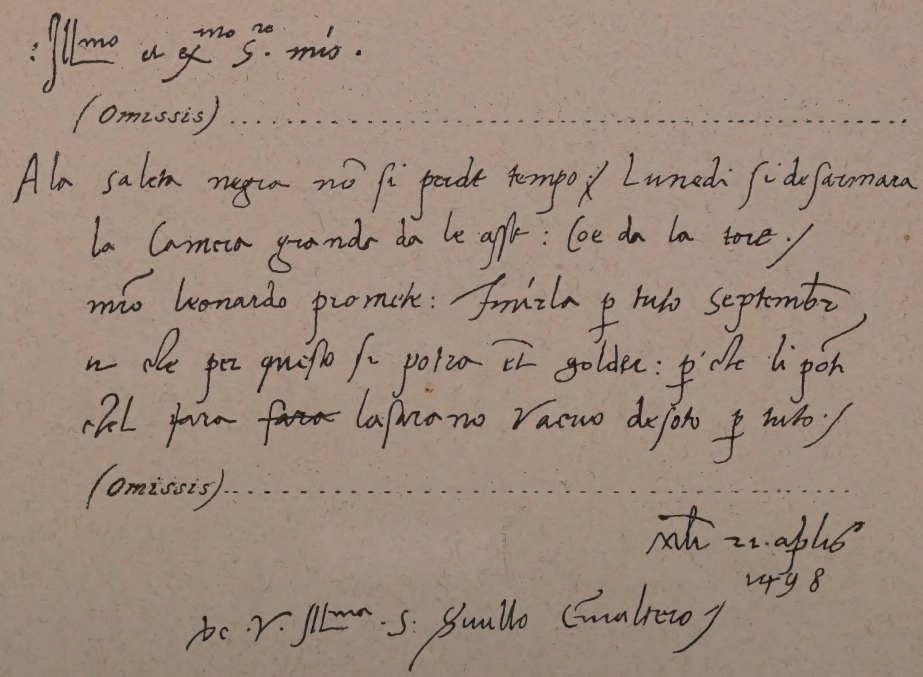
altresì si è trovato una bella invenzione di Leonardo » la quale assegna a questi la priorità di una composizione, che da Bramante venne adottata « *la qual foggia usò, canestrandoli tutti, Bramante ancora* ». E che si dovrà dire del richiamo alla frase « *gruppi di Bramante* » contenuta in un elenco di appunti disparati vinciani — e basti presentarla cogli appunti che la precedono e la seguono « *misura di navilio, conche e sostegnio e barche maggiori e spesa — Milano in fondamento — gruppi di Bramante — Meteora di Aristotile vulgare,* ecc. » — per dedurre senz'altro da quelle tre parole, che Leonardo era stato « *evidentemente colpito* » per l'opera di Bramante nella *Sala delle Asse?* Si potrebbe anche domandare quale rapporto vi sia fra la parola *gruppo*, e la decorazione della Sala — al che accennai già nella monografia, che rese conto del restauro di quella Sala — non senza avvertire come la parola *gruppo*, per *nodo* nell'uso milanese, possa anche riferirsi ai nodi dei tronchi d'albero, singolarmente adottati da Bramante per alcuni fusti di colonne in porticati da lui eretti in Milano.

Ma non è nemmeno il caso di attardarci in queste minute confutazioni, mentre il lettore che sia ansioso di andare a fondo dell'argomento, attende con maggior ragione di conoscere cosa pensi il disfattista del contenuto, ben più positivo, delle tre lettere aprile 1498, e specialmente della seconda: la quale, edita per la prima volta dal Calvi or sono cinquant'anni, venne pubblicata qualche dozzina di volte, tradotta anche in varie lingue, da quanti si occuparono di Leonardo, del Castello di Milano e della *Sala delle Asse*, tutti convenendo nella medesima e non dubbia interpretazione. Dire « tutti » non sarebbe forse esatto, poichè si ebbe il caso di una interpretazione diversa, data dall'Uzielli in una nota delle sue *Ricerche su Leonardo*, alla pag. 319 della ristampa del 1896; nella quale nota, a proposito della dicitura « *camera grande de le asse, cioè de la torre* » egli osservò « qui Gualtiero intende « dire che si disarmerà la torre, cioè palco provvisorio fatto di *asse*, cioè « di tavole, non già che vi fosse una sala delle asse, come ha interpre- « tato il Beltrami, citando il testo ». Questa diversa interpretazione dell'Uzielli, se può per sè stessa presentarsi abbastanza ingegnosa, ed anche scusabile per parte di uno studioso che non ebbe a fare tema particolare di studi e di ricerche il Castello, cessa di essere ingegnosa e scusabile di fronte ai documenti del tempo, fra il 1470 e il 1500, che accennano normalmente ad una *Sala delle Asse*, indipendentemente da qualsiasi palco o torre fatto di asse, per lavori di sistemazione; di modo che nel 1903, senza dilungarmi nella confutazione dell'Uzielli, persuaso che la chiarezza del documento bastasse a sfatarne la interpretazione inge-

gnosa ed innocua per sè stessa, mi limitai ad assicurare la genuinità del documento, riproducendolo in *facsimile*, a garanzia di qualsiasi futura interpretazione meno che esatta. Dissi innocua la interpretazione dell'Uzielli, per il fatto che questi non volle basarvi la identificazione di un'altra sala diversa da quella indicata, oltre che dal nome suo di *camera grande*, dalle traccie vinciane in questa ritrovate: tanto che allo stesso Uzielli non rimase, dopo la personale sua interpretazione, che di accogliere e riportare la seguente conclusione, da me stesa nel 1885: « Ri- « marrebbero pertanto abbastanza precisate le camere nelle quali Leo- « nardo lavorò di pittura: e le ricerche che si volessero fare a questo « riguardo, dovrebbero compiersi nella sala quadrata, all'angolo nord « della Corte ducale, e nell'attigua camera — sopra il ponte — in vôlta « a lunette, con due finestre verso il fossato ». Fortunatamente non avrei potuto essere più esatto nella designazione dei locali: poichè nel 1893 le indagini nella sala quadrata d'angolo della Corte ducale misero in luce le traccie della « bella inventione di Leonardo »: mentre nell'attigua camera sopra il ponte si rinvenne, nel 1915, la lapide di marmo nero — cui accenna la lettera 20 aprile 1498 — recante la iscrizione: *atra in fine suo fiunt omnia quæ inter mortales felicitatem habuisse videntur* »: la quale iscrizione — che si trovava infissa nella vôlta del primo camerino della Ponticella, attiguo alla Sala delle Asse — ebbe ad identificare definitivamente la *Saletta negra* nel locale già da me designato, come si disse, nella prima edizione del Castello di Milano, dell'anno 1885. Tale designazione però, era stata abbandonata nel 1893, in sèguito al rinvenimento di traccie pittoriche — attribuite dal D.r Müller-Walde, a Leonardo, o sua scuola — nel piccolo locale sotto la scala della Cancelleria, che dal 1893 al 1915 venne quindi considerato come la *Saletta negra*.

Raramente avviene che le indicazioni ricavate da documenti genuini del tempo, corrispondano con tanta efficacia ai dati di fatto risultanti dalle indagini nella struttura di un edificio; cosicchè, a partire dall'anno 1915, dopo il complesso di prove e controprove esposte, l'insistenza a metterne in dubbio, o in discussione le conclusioni, implica la necessità di addurre prove positive, a sostegno di quanto si voglia addurre in contrario.

Fortunatamente, un documento quale è la lettera 21 aprile 1498, non può essere annullato così facilmente: è troppo chiaro, evidente. Lo stesso disfattista tanto è persuaso di ciò, da non vedere altro scampo che mutilarlo, e deformarlo, allo scopo di sostituire alla evidenza, il « sospetto » che Bramante sia l'autore della decorazione, anzichè Leonardo.



: Illmo et exmo re S. mio.

(Omissis) .....

A la saleta negra nō si perde tempo / Lunedi si desarmara
la Camera grande da le asse: Coe da la torre /
mio Leonardo promete: finirla p tuto September
e sie per questo si potra el goldere: p'che li pon
rel fara fare lasarano vacuo desoto p tuto /

(Omissis) .....

xbre 22. aprile
1498

de V. Illma S. Guillo Gualtero /

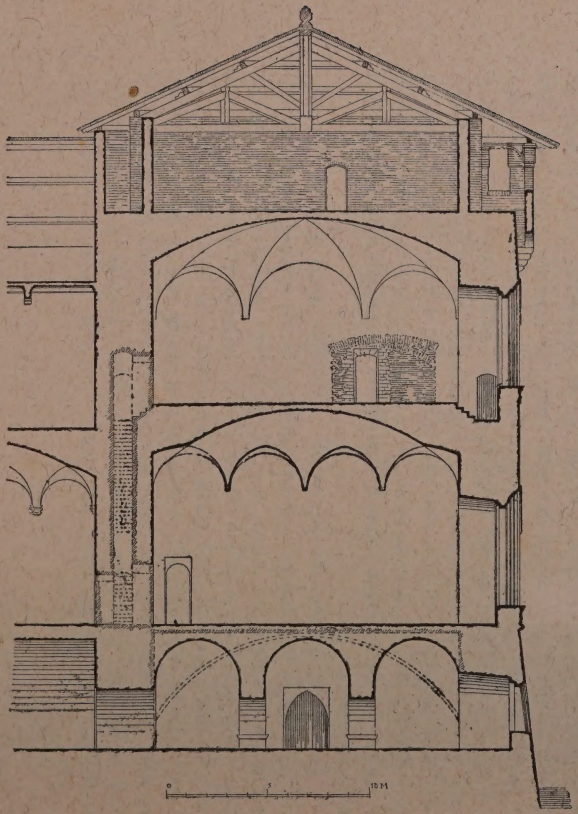
Fac-simile della lettera di Gualtieri a Lodovico il Moro,
relativa alla *Sala delle Asse*.

Vediamo il Malaguzzi Valeri all'opera:

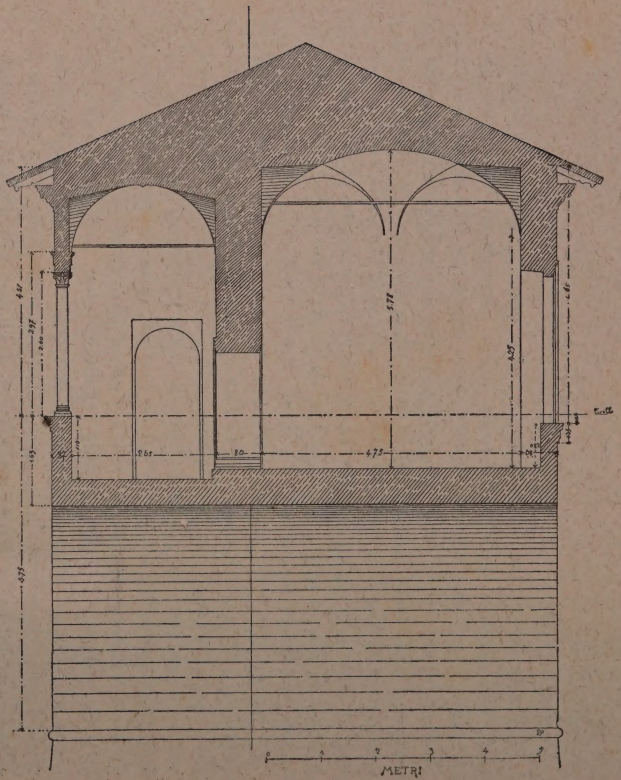
Egli osserva innanzi tutto come i documenti relativi al Castello « *prima dell'aprile 1498 non facciano alcun ricordo di Leonardo da Vinci, dato che il magistro Leonardo che si applicava alla Saletta negra* (e tace prudentemente della camera grande) *sia veramente l'artista fiorentino* ». Siamo al 1915, e come lo struzzo, persuaso di sfuggire al cacciatore col mettere la testa dietro ad un tronco d'albero, così il Malaguzzi si nasconde nella *Saletta negra*, per non vedere che lì vicino vi è una *camera grande*, detta altresì *delle Asse*, o *della torre*, che nel 1498 Leonardo prometteva di finire per il mese di settembre.

Al lettore che, ciò malgrado, desideri di sapere qualcosa di questa improvvisata fatta dal Bramante, venendo a decorare la sala, lo scrittore spiega così l'arcano: « *si è creduto, che, data la predilezione di Leonardo da Vinci per la paziente combinazione d'intrecci e di nodi di corda, frequentemente disegnati nei suoi codici, la vasta e paziente opera di decorazione della Sala delle Asse sia opera del pittore del Cenacolo* »: colle quali parole, il critico vuole insinuare che, semplicemente per l'esistenza di alcuni schizzi d'intrecci, nei codici vinciani, siasi potuto *credere* Leonardo autore della decorazione: la quale è definita « *vasta e paziente* » per renderla inadatta al pittore del Cenacolo poichè la vastità dell'opera, e la pazienza necessaria per la medesima, sono condizioni sfavorevoli per il pittore, già descritto lento nell'operare, e distratto. « *Ma* — prosegue il disfattista — *l'accenno della lettera 21 aprile 1498* « *Magistro Leonardo promete finirla a tutto settembre* » *non pare piuttosto riferirsi alla Saletta negra, ricordata per prima?* » Prima di che cosa, dal momento ch'egli non osa trascrivere il passo che precede, a lui ostico, « *lunedì se desarmerà la camera grande de le asse, cioè de la torre* » al quale segue immediatamente « *Leonardo promete finirla a tutto settembre?* »

Il volere creare un equivoco, riferendo tutto quanto riguarda indubbiamente la *Camera grande*, all'altro locale minore, detto *Saletta negra*, non tende ad altro che ad escludere « magistro Leonardo » dalla *Sala delle Asse*, senza tener conto della particolare circostanza che, durante i lavori — dall'aprile al settembre — la Sala « *si potrà etiam golder perchè li ponti chel farà* (e non si tratta che di Magistro Leonardo) *lassarano vacuo de sotto per tutto* »: condizione possibile per la *Sala delle Asse*, dell'altezza di m. 10, e della capacità di oltre duemila metri cubi, dei quali 1500 potevano rimanere liberi dai ponteggi;



Sezione della Torre Nord, nella Corte Ducale
colla Sala terrena, detta
« *Camera grande, da le Asse, de la torre* »



Sezione della *Saletta Negra*
nella Ponticella di Lodovico il Moro
(*il rapporto dei due disegni è da 4 a 10, circa.*)

mentre non è ammissibile per la *Saletta negra*, alta meno di sei metri, di una capacità di soli m. c. duecento, dei quali poco più della metà poteva rimaner libera dai ponteggi, ma non utilizzabile come i millecinquecento della « *Camera grande da le Asse, cioè della Torre* ». Dopo di essersi fatta la domanda, se non sembri piuttosto riferirsi alla *Saletta negra* il lavoro del « Magistro Leonardo » il Malaguzzi aggiunge: « *è una* « *semplice ipotesi, consigliata dalla preoccupazione di conciliare il do-* « *cumento con l'opera d'arte, che non possiamo credere di Leonardo* ». Ah! finalmente il disfattista si tradisce; egli « non può credere » che Leonardo sia l'autore della decorazione nella *Sala delle Asse*, e gli occorre una ipotesi, affinchè il documento possa conciliarsi coll'opinione sua personale: l'ipotesi consiste nel mutilare il documento, togliendovi naturalmente quanto non accomoda per la tesi sostenuta. Con questo sistema, domani un mio debitore per lire mille, preoccupato di conciliare il documento cambiale, colla consistenza del suo portafoglio, mi proporrà la ipotesi che i tre zeri della cifra, suo debito, non si riferiscano all'unità che li precede, e potrà sostenere che si tratta veramente del debito di una lira, oppure in caso di contestazione di un debito di tre zeri.

A dire il vero, il critico non si sente, a questo punto, molto tranquillo per il tiro giuocato a Leonardo; temendo forse di essere stato a suo riguardo eccessivo, trova necessario di lasciargli una piccola soddisfazione, cosicchè, ritornando su quanto ha sentenziato, dice: « *in* « *fatto di giudizi d'opere d'arte, si sa bene, l'impressione personale* « *ha molte volte una parte maggiore. Comunque, da quanto conosciamo,* « *è un po' azzardato assicurare — come fa il Beltrami — che non ci ri-* « *mane dubbio che alla decorazione di questa Sala abbia preso parte* « *Leonardo* » (non sembra azzardato invece l'asserire il contrario?). « *Non a tutti riesce naturale di immaginare il pittore dalle forti e pas-* « *sionali composizioni di figure, adattarsi a un lavoro di quella sorte* ». Altro non rimane a Leonardo che di compiacerlo, rinunciando ad esserne l'autore: e il critico riconoscente trova questa via di mezzo: « *Leo-* « *nardo forse si limitò a fermare fra i suoi fogli una idea analoga, che* « *infatti ritorna in diversi suoi disegni, ma della quale non potrebbesi* « *assicurare la priorità leonardesca* ». Vale a dire, Leonardo non eseguì la *Sala delle Asse:* solo si divertì a tracciare sui suoi foglietti una « idea analoga » senza però aspirare alla priorità della invenzione. E così si parla di una decorazione architettonica, la quale ben si può

giudicare meravigliosa [**52**] per il modo col quale, chi ebbe ad idearne il concetto d'assieme, ed a concretarne i più minuti particolari, ha saputo adattare, sul tema obbligato di una sala a vôlta, già costrutta ed impostata a sedici lunette, la « bella inventione » degli alberi che ramificano e si intrecciano con elegante ricchezza di combinazioni, collegando la necessaria varietà e libertà della vegetazione, collo schema architettonico che regge, governa la vasta composizione: poichè, le quattro targhe colle iscrizioni, la serraglia centrale, e gli otto spiragli di cielo — disposti in cerchio attorno a questa, come una costellazione — costituiscono altrettanti punti di riferimento e di riposo, affinchè l'occhio possa, senza smarrirsi, spaziare nell'ampia distesa del fogliame. Meno male che Leonardo, col tracciare nei suoi fogli una idea — che il Malaguzzi riconosce « analoga » alla *Sala delle Asse,* nel Castello Sforzesco — non poteva offrirci una testimonianza più esplicita dell'anima di architetto, sia cogli schizzi dei suoi codici, densi di significato, sia nelle centinaia di metri quadrati di decorazione sinceramente floreale.

Ed ora, vediamo come Bramante diventi l'autore dell'altra « idea analoga » ma con priorità bramantesca.

Abbiamo una decorazione, dalla quale Leonardo deve essere escluso, perchè il critico « non può credere » ch'egli ne sia l'autore: e allora che si fa? Lo stesso Leonardo dovrà gentilmente guidare il critico alla scoperta del vero autore: non ha egli scritto, una volta tanto, nei numerosi suoi appunti, il nome di *Bramante?* Ed a questo nome, non ha egli associato la parola di *gruppi?* Ecco l'enigma risolto; Leonardo è stato evidentemente — dice il Malaguzzi — colpito dalla « bella inventione de li alberi », che credeva sua, ed era invece d'altri, e non ha indugiato a tramandare il ricordo, non solo del nome dell'autore, ma dell'opera: « *Gruppi di Bramante* » ossia *Sala delle Asse di Bramante;* il che è tutt'uno, per il Malaguzzi.

E qui si rinnova in me il lontano ricordo di una *Foca parlante* — così diceva il cartellone del Circo — che all'invito del suo guardiano, emetteva tre volte lo stesso grido, l'unico del suo repertorio; dopo di che, il guardiano si affrettava a dire al pubblico, evidentemente colpito da quei gridi gutturali: « Signori! la foca ha detto: viva Vittorio Emanuele! » E così, oggi si può annunciare al pubblico: « Signori! Leonardo, evidentemente colpito, ha lasciato detto: « *la Sala delle Asse è dipinta da Bramante!* »

★

Qualche tuo lettore, caro Polifilo, potrà domandarsi a quale scopo tale lavorìo nel sostituire Bramante a Leonardo, possa mirare, dal momento che l'autore della sostituzione, nella parte del suo volume dedicata a Bramante, non approfitta della « bella inventione » se non per dire che « *della possibilità dell'intervento di Bramante nella deco-* « *razione della Sala delle Asse si è visto a suo tempo, e ne riparleremo* « *ricordando l'opera di Leonardo* », evitando con ciò l'imbarazzo di entrare nel merito dell'opera, parlando del preteso suo autore.

La ragione è alquanto recondita, o per lo meno è di quelle che non appaiono facilmente al lettore in buona fede. Si dà addosso a Leonardo, tanto per dare addosso a chi ebbe a rimetterne in evidenza l'opera ignorata: giacchè, fin dal tempo in cui, or sono sedici anni, la decorazione di quella Sala apparve al pubblico, questa nuova testimonianza del genio di Leonardo ha turbato i sonni dei disfattisti.

Uno dei critici maggiori d'Italia — diremo anzi il maggiore per accontentarlo — menzionando a quell'epoca la *Sala delle Asse,* non potè a meno di trovarvi il richiamo ad una birreria nordica. Dolente di non trovarmi in grado, nemmeno oggi, di apprezzare l'analogia, non essendo tra i frequentatori delle aule dei bevitori di birra, potrei solo concludere che queste non debbano essere tanto volgari, se la loro decorazione può suggerire tale richiamo.

La responsabilità dell'opera non spetta solo a Leonardo, ma anche a colui che secondo il critico, avendo « ricostrutto, rifatto, o fatto rifare « tanti monumenti » è giunto a guastare monumenti antichi, tra i quali « la Sala delle Asse di Leonardo da Vinci, trasformata quasi in *Gam-* « *brinus Halle*, senza rispetto alle traccie lasciatevi dal sommo maestro « *(meno male, una volta tanto, Leonardo è sommo !)* a cui, dal Beltrami « e con suo grande compiacimento *(e questo era ben naturale, almeno per deferenza ai collaboratori, menzionati a titolo di lode, nel rendiconto dell'opera)* si sono sostituite foglie verdi, tagliate con le forbici « sull'azzurro stridente...: fatica da imbianchino! » conclude il critico, lieto di avere così impartito la ben meritata lezione a chi si era permesso di rilevare una cantonata da lui presa, a proposito di un terremoto milanese di molti secoli or sono, del quale egli abusò per accomodare le deficienze della sua erudizione.

Al quale giudizio, che purtroppo coinvolge anche la riputazione di Leonardo, complice nell'avere ritagliato delle foglie — e quel che è peggio, verdi — sull'azzurro del cielo, faceva eco, molto in ritardo, il

solito disfattista di Leonardo: il quale giorni sono — seccato a sua volta per esser stato da me sorpreso con un bel manipolo di spropositi, mentre credeva di correggere gli errori inesistenti di uno studioso, in materia di trascrizione di manoscritti vinciani — volle denunciare il molesto censore, che non si era peritato di richiamargli l'aureo mònito « *ne sutor ultra crepidam* » additandomi come reo di avere « conciato la Sala delle « Asse (e qualcuno dice addirittura il Castello Sforzesco) in quel modo « che tutti sanno »: giudizio personale, al quale mi guarderò bene dall'oppormi, come non potrei mettere in dubbio il giudizio che qualunque buon milanese intendesse di pronunciare, dicendo del Malaguzzi « lui che ha conciato Leonardo (e qualcuno dice addirittura la Corte di Lodovico il Moro) in quel modo che tutti sanno ».

E così, volle il destino che Leonardo dovesse ancora andar di mezzo per colpa mia; poichè — continua l'annotatore delle mie colpe vinciane passate, presenti, ed anche future — lui *(e sono sempre io)* con una costanza meravigliosa *(meno male!)* ed a dispetto della critica d'ogni paese, continua ad attribuire a Leonardo la bituminosa *Vergine delle Roccie* di Londra *(e bisogna essere ben cocciuti, per non arrendersi nemmeno alla critica d'ogni paese)* e il timido ritrattino femminile dell'Ambrosiana, e le tarde decorazioni della *Saletta negra* » (!); colpevole infine, per la ostinazione nel ribellarsi agli illuminati raziocini morelliani, di « fabbricare un Leonardo così manierato autore di opere « timide e quasi barocche *(i due aggettivi, in Leonardo, vanno d'ac-* « *cordo, come l'olio e l'aceto)* che la sola cosa sicura *(s'intende di Leo-* « *nardo)* è magari il girarrosto meccanico, che le cuoche di giudizio « si guarderanno bene dall'adoperare ». E qui non mi rimane che rivolgere le scuse alla memoria di Leonardo, per esser stato tanto imprudente, da esporlo al pratico disprezzo delle cuoche. È vero che Michelangelo, temperamento poco trattabile, alludendo a Leonardo — senza però farne il nome — ebbe a dire: « colui che scrisse che la « pittura era più nobile della scoltura, s'egli avesse così bene intese « l'altre cose ch'egli ha scritte, le avrebbe meglio scritte la mia fante ». Al quale giudizio, eccessivamente domestico, Leonardo si sarà rassegnato, venendogli da un pari suo: mentre per la cuoca di giudizio potrebbe oggi ripetere, a colui che la chiama in causa: « Va, va, povero untorello, non sarai tu quello che spianti la mia riputazione ».

LEONARDO IN DUOMO.

Ed ora passiamo ad esaminare i prodotti della stessa critica disfattista, nei riguardi del Duomo di Milano.

La circostanza di dover prendere parte, molti anni or sono, agli studi relativi alle condizioni statiche del tiburio nella Cattedrale di Milano, mi portò a corredare le indagini praticate nella struttura del monumento, colla ricerca nell'Archivio della Fabbrica, dei documenti relativi alle vicende della costruzione del tiburio, durante la seconda metà del sec. XV: alle quali vicende Leonardo prese parte nel penultimo decennio di quel secolo, dopo il non breve periodo di sospensioni, incertezze e dispareri, cagionato dalla intromissione del « tedesco » Nexemperger, per la soluzione di quel problema statico.

L'intervento di Leonardo — attestato da una serie di annotazioni di spese della Fabbrica del Duomo — può essere così riassunto: partecipazione sua nel 1487 al concorso fra vari architetti, autori di modelli in legno per il tiburio: conseguente proposito di Leonardo, nel 1490, di ripristinare, nel modello da lui presentato, alcune parti che erano state manomesse. Lo spoglio dei manoscritti vinciani mi consentiva, d'altra parte, di riconoscervi alcuni disegni e schizzi attinenti a questo argomento, per modo da corredare le due succitate fasi dell'intervento con qualche documentazione grafica, allo scopo di chiarire i rapporti fra l'opera di Leonardo, e il lavoro effettivamente eseguito.

Alieno dal proposito di dare a questo intervento una importanza eccedente l'intrinseca sua entità, mi trovai a concludere, nella pubblicazione « *Leonardo negli studi per il tiburio della Cattedrale di Milano* » che « sebbene in due riprese si fosse occupato della questione del ti-
« burio, Leonardo non ebbe ad esercitare una reale influenza nella so-
« luzione adottata ». Ciò premesso per rimuovere il sospetto di una in-

fatuazione in merito all'opera di Leonardo, rimaneva pur sempre, oltre che l'interesse, il dovere di analizzarne il valore intrinseco, per ricercarvi il pensiero informatore, comprenderne i concetti costruttivi. Gli appunti stessi, da Leonardo stesi per una relazione sul controverso argomento, invogliavano a compiere questa indagine: poichè Leonardo, rivolgendosi ai « *signori padri deputati* » della Fabbrica del Duomo, dopo di avere richiamato il caso del medico, obbligato innanzitutto a comprendere la natura del male nel suo ammalato, ed a conoscere gli effetti delle medicine diceva: « *Questo medesimo bisogna al malato domo, cioè uno* « *medico architetto che intenda bene che cosa è edificare, e da che re-* « *gole il retto edificare deriva; quali siano le ragioni che tengono l'e-* « *dificio insieme e lo fanno permanente, e quale sia il desiderio de le* « *forze, e in che modo si debbono contessere e collegare insieme* ». Leonardo penetrava così nel vivo del problema, astraendo dalla veste architettonica del monumento, per considerarne le condizioni statiche, le forze che agivano e si contrastavano nella struttura; ed era da questo punto di vista che mi parve — presentando gli schizzi suoi attinenti all'argomento, secondo l'ordine cronologico delle vicende ricordate dai documenti del tempo — di poter precisare il primo pensiero vinciano in una soluzione che si proponeva di ripartire e distribuire il peso del tiburio sugli otto piloni adiacenti ai quattro maggiori: la quale soluzione, preludente a concetti di statica della odierna scienza costruttiva, complicava però il problema, rendendolo al tempo stesso troppo discordante dalla veste architettonica. A successivi studi mi parve potesse riferirsi un'altra soluzione, preludente ancora alla scienza odierna costruttiva, coll'adozione di archi a sesto acuto aventi una sezione variabile, destinati a riportare il peso alla base degli archi stessi, assegnando in pari tempo, alla loro sommità, la robustezza occorrente per reggere il peso della lanterna colla relativa guglia maggiore. Il valore effettivo delle due soluzioni venne da me riassunto in questi termini: « Non era certo « per simpatia o deferenza verso lo stile gotico, che Leonardo si allonta- « nava dalle locali tradizioni, essenzialmente statiche, destinate a trion- « fare. Egli mirava ad una soluzione, diremo così dinamica, basata sul- « l'equilibrio di forze opposte, mentre la soluzione prescelta risultò ba- « sata unicamente sull'azione verticale di gravità, conforme alle caratte- « ristiche delle strutture lombarde, già compenetrate nella compagine del « Duomo, nonostante la sua veste gotica ». Era questa la conclusione, alla quale in altri termini, e più genialmente, arrivava il Séailles: « *Léonard n'est pas seulement un architecte: il est un théoricien de l'architecture: selon la loi constante de son esprit, il va de l'art à la science qu' il implique* ».

Non dobbiamo quindi raffigurarci Leonardo, di fronte al problema del tiburio, come il concorrente il quale — come oggi avviene in una gara di architettura — rinserri il suo concetto in un lavoro grafico di piante e sezioni definite, assolute: egli si considera piuttosto come il consulente che, chiamato a guarire il « malato domo » ne studia l'organismo, fa la diagnosi delle deficienze, per determinarne i rimedi. Infatti, egli così riassume il suo pensiero ai Deputati: « *Io dirò prima la inventione del primo architetto del domo, e chiaramente vi dimostrerò qual fusse la sua intentione, affermando quella col principiato edificio: e faciendovi questo chiaramente intendere, potrete conoscere il modello da me fatto avere in sè quella simmetria, quella corrispondenza, quella conformità, quale s'appartiene al principiato edificio* ».

Ciò posto, si comprenderà come dovesse recare meraviglia, dovrei dire disgusto, il procedimento disfattista applicato all'intervento di Leonardo nel Duomo di Milano, quale si svolge ancora nel volume II° dell'opera *La Corte di Lodovico il Moro*, là dove il Malaguzzi trova modo nel breve giro di 36 — diconsi 36 linee di stampato — di sentenziare su Leonardo, proclamandolo ignorante della scienza costruttiva futura, non che della scienza costruttiva dei tempi suoi; e scartando a casaccio i disegni ammessi da vari studiosi vinciani e segnalati come attinenti alla questione del tiburio — ad eccezione di due disegni, ch'egli non ritiene però meritevoli di considerazione per « difetti organici » — riduce Leonardo alla medesima condizione di sfaccendato, già attribuitagli al suo arrivo a Milano, al punto che, invece di pensare al tiburio, egli ebbe a tracciare quei disegni « per passatempo, senza alcuna intenzione ».

Trascriverò testualmente le 36 linee di questo travaso disfattista, intercalandovi le osservazioni dalle medesime suggerite.

Dopo di avere premesso che « *gli schizzi i quali si credono rife-* « *rirsi al Tiburio del Duomo di Milano, sono sparsi nel Codice Atlan-* « *tico, nel Codice B, e nel Codice Trivulziano* » l'autore inizia così la sua critica:

« *Il disegno a fol. 310 v del Codice Atlantico, a dire il vero, non* « *sembra parlare in favore di Leonardo architetto e conoscitore del* « *problema, che allora si cercava ansiosamente da tutti di risolvere* ».

A tale recisa squalifica di Leonardo come studioso di un problema statico, al quale partecipava con un modello in legno, il Malaguzzi aggiunge: « *è un disegno a penna, con alcune modificazioni a biacca col*

« *pennello, piegato sull'asse del disegno per spuntar questo, con un ago,* « *sull'altra metà del foglio* »: descrizione copiata da quella che si legge sotto la riproduzione, da me data di quel disegno, a pag. 41 del citato « *Leonardo negli studi del tiburio* ». La piegatura del foglio suggerisce questa riflessione: « *ciò rappresenta un curioso ripiego, e una* « *mancanza di spontaneità, da lasciar quasi sospettare che il disegno* « *non sia suo* »: e così, non è solo la mente, è la mano stessa di Leonardo che si trova svalutata.

A questo punto, il Malaguzzi prova la legittima tentazione di dare un saggio di competenza architettonica, indispensabile in chi si assuma il còmpito di squalificare Leonardo architetto: e così continua, in merito al disegno dal « curioso ripiego »: « *Esso non rivela certo un con-* « *cetto che preveda la scienza della costruzione moderna: anzi sembra* « *persino inferiore alle nozioni che i nostri valorosi architetti lombardi* « *avevano dell'architettura nazionale, anche gotica* ».

Una prova di questa duplice ignoranza vinciana, abbracciante il passato e l'avvenire, bisognava pur dare al lettore, per convincerlo della usurpata riputazione di Leonardo come architetto-costruttore: e il Malaguzzi la presenta colla maggiore sicurezza. « *Infatti, il disegno mo-* « *stra uno strano slegamento della ossatura costruttiva, con quegli ar-* « *coni della cupola che non presentano, come dovrebbero, una diversa* « *sezione, a seconda degli sforzi che gli archi andrebbero a soppor-* « *tare* ». A questo punto, si potrebbe obbiettare all'eminente giudice in materia costruttiva, come Leonardo, col mantenere negli archi da lui tracciati in quel disegno, una sezione costante, siasi mostrato scrupolosamente fedele alla tradizione dei « nostri valorosi architetti lombardi » i quali in tutti — diconsi tutti — i casi analoghi di tiburi ottagonali poggianti sopra quattro piloni, dalla Basilica di S. Ambrogio, all' Abbazia di Chiaravalle, dalla Certosa di Pavia, al Duomo di Milano, adottarono la costante disposizione di quattro archi a tutto sesto, destinati a sopportare il peso complessivo del tiburio: i quali archi non hanno però — « come dovrebbero avere » secondo l'eminente critico-tecnico — una diversa sezione. Ed includo anche l'esempio del Duomo di Milano, giacchè i quattro arconi a tutto sesto reggenti il tiburio, vennero costrutti dai nostri valorosi architetti lombardi, prima dell'intervento di Leonardo, e sono a sezione sempre costante, malgrado la diversità degli sforzi sopportati nei vari loro punti. La disposizione di questi archi, che non risultano in vista, era stata da me indicata con apposito disegno, nel citato « *Leonardo negli studi per il Tiburio* », a pag. 58, al quale rimando il lettore, per la rettifica del facile asserto del nostro

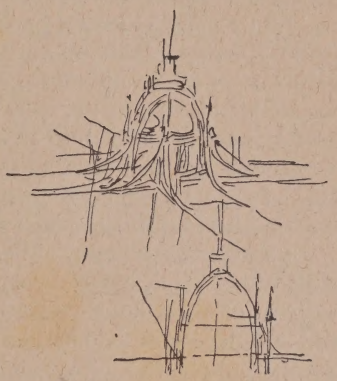
critico. Si potrebbe con ciò credere di avere salvato, almeno in parte, la riputazione di Leonardo come costruttore, se questi non avesse commesso la imprudenza di presentare un'altra prova di deficienza, della quale il Malaguzzi si dimostra scandalizzato « *con quel poggiare degli « archi stessi irregolarmente su tre contrafforti sottostanti* ». Qui la scienza dell'eminente tecnico arriva a tale altezza, che un professionista, il quale abbia sulle spalle più di quarant'anni di esercizio dell'arte costruttiva — come purtroppo è il mio caso — deve rinunciare a seguirlo: indubbiamente, il poggiare degli archi di una cupola ottagonale sopra tre contrafforti, è cosa irregolare, quand'anche i contrafforti siano sottostanti, anzichè sovrastanti, come forse avrebbe preferito il nostro tecnico: il quale procede nel suo testo critico: « *Pubblichiamo un altro disegno* (a fol. 310*r*) — *sul quale non s'è richiamata ancora l'attenzione — in cui si vede meglio lo sviluppo dell'arco rampante e il suo collegamento, ma con gli stessi difetti organici* ».

Una certa meraviglia mi sia qui concessa, vedendo segnalato come una primizia, dovuta all'acume del nostro tecnico, un disegno già pubblicato e commentato dal Richter nel 1882, e da me riprodotto e commentato nel 1903, a pag. 41 del « *Leonardo negli studi per il Tiburio* » [53]: meraviglia tanto più giustificata per il fatto che la descrizione del disegno — da me stesa avendo dinnanzi l'originale, e data assieme al disegno nella stessa pag. 41 — non era sfuggita al critico, che non disdegnò di ricopiarla senza avere sott'occhio il disegno originale: giacchè, se il critico, che ascrisse a fortuna di poter segnalare un disegno tuttora sconosciuto agli studiosi di Leonardo e del tiburio, lo avesse veduto, avrebbe potuto dissipare i dubbi suoi sulla autenticità del primo disegno da lui menzionato, del quale questo non è che un rifacimento « *cogli stessi difetti organici* » come egli stesso avverte, vale a dire coi tre così detti « contrafforti » incriminati. Infatti, il rilevare come sullo stesso foglio vi siano schizzi indubbiamente di mano di Leonardo, e delle calcolazioni (riportate a parte dal Richter, ed omesse dal Malaguzzi) che si riferiscono al *peso del tiburio in sei milioni e seicento ottantamila libbre*, avrebbe dovuto sembrare osservazione interessante, oltre che doverosa, anche per dissipare la cattiva riputazione del « *curioso ripiego e della mancanza di spontaneità* » accollati a Leonardo, senza avere verificato se questa operazione del piegare il foglio, per spuntare la metà del disegno sull'altra metà del foglio stesso — operazione che può costituire un gradito passatempo anche per i bambini — sia da attribuire a Leonardo, oppure a qualcuna delle persone che successivamente ebbero fra le mani il disegno, come un esame di questo

può indurre a pensare. Dopo di che, il maestro in costruzione antica e moderna procede, non tanto nell'esame dell'opera di Leonardo, quanto nella demolizione dello studio da me fatto sulla medesima, colla pubblicazione più volte citata osservando:

« *Quanto al disegno a fol. 148* r *dello stesso Codice Atlantico che* « *al Beltrami sembrò il secondo progetto, perchè con esso Leonardo* « *avrebbe semplificata la soluzione del problema, e perchè è eseguito in* « *grandi dimensioni* (*m. 0.35*) *tanto da rivelarsi fatto a corredo del mo-* « *dello in legno, è per lo meno ardito connetterlo al Duomo di Milano:* « *v'è veramente troppo poco per giudicare che abbia riferimento a questo,* « *piuttosto che a un altro edificio gotico* ». Sicuro! Questo critico che, quando gli torna comodo, attribuisce al Preda ciò che allegramente sottrae a Leonardo — senza fornire alcuna prova, a sostegno del giudizio suo personale — esige, quando si tratti di ammettere qualche altra testimonianza della attività di Leonardo, che questi ci dica chiaramente cosa abbia inteso di avere fatto. Che Leonardo siasi deciso, una buona volta, a disegnare un arco a sezione variabile, come vuole la scienza costruttiva moderna, passi: ma che questo arco — diventato, strada facendo, anche rampante — abbia a riferirsi al Duomo « *è per lo meno ardito* » il pensarlo: « *vi è troppo poco* » vale a dire Leonardo doveva sentire il bisogno di accompagnarvi la dichiarazione esplicita, che il suo disegno si riferisse al Duomo di Milano « *piuttosto che a un altro edificio gotico* ». E poichè il solito lettore, alquanto esigente, potrebbe chiedere quale potrebbe essere l'altro edificio gotico, che abbia interessato Leonardo, lo stesso critico si affretta a deviare la domanda indiscreta, aggiungendo: « *l'artista* — ossia Leonardo — *si preoccupava spesso del problema* « *delle spinte e delle controspinte che nell'architettura ogivale venivano* « *offerte dagli archi rampanti* (si rallegri il lettore per il nuovo principio dinamico, racchiuso nel concetto degli archi rampanti, di una cupola, che offrono per forza intrinseca, spinte e controspinte) « *e non* « *di rado accompagnava i suoi calcoli di spiegazioni grafiche* »: avvertenza perspicace, giacchè lascia intravvedere come Leonardo potesse talvolta dimenticare che un calcolo di statica avesse a basarsi sopra un tracciato grafico: e sempre più convinto della sua scienza statico-dinamica, il critico continua: « *da una parte i profili diversi da quelli pre-* « *valenti nella cattedrale milanese, ma che richiamano piuttosto le cu-* « *pole di tipo fiorentino, e dall'altra gli accenni dello scritto a consi-* « *derazioni generali di statica sullo sforzo che i pilastri ed archi deb-* « *bono sopportare nei casi contemplati dagli schizzi stessi, ci inducono* « *a vedervi altrettanti quesiti di studio e di osservazione, di carattere* « *generale, senza un preciso riferimento* »

Qui sarebbe doverosa l'ammirazione per l'acume del disfattista vinciano, il quale in piccoli schizzi di cupole di qualche centimetro di altezza, arriva a distinguere profili che sono diversi da quelli prevalenti nel Duomo di Milano; disgraziatamente, la facoltà visiva del critico risulta compromessa dal fatto di non avere afferrato il particolare dei piccoli tratti verticali di penna, i quali — nei disegni dagli studiosi ammessi come riferentesi al Duomo — intendono appunto di raffigurare sommariamente la peculiare caratteristica di questo edificio, costituita dalla selva delle guglie. Ad ogni modo, la osservazione del critico tende a convincere il lettore che sebbene Leonardo — noto come autore di un modello per il tiburio del Duomo — siasi divertito a seminare i suoi codici, di schizzi e calcoli relativi al problema statico di una cupola, gli uni e gli altri devono a priori ritenersi estranei all'argomento del tiburio, essendo semplicemente « *quesiti di studio e di osservazione generale, senza un preciso riferimento* ». Trattandosi di una persona, quale è Leonardo, che gode la riputazione certamente immeritata di essersi occupato in tante cose, anzi troppe cose — dimodoche dobbiamo ormai mettere in quarantena la decantata sua prodigiosa attività, per sostituirvi la lentezza e la distrazione — la surriferita conclusione costituisce un punto di vista veramente inatteso, da richiedere di essere in qualche modo illustrato: e il critico vi si accinge, cogliendo l'occasione da alcuni schizzi, da me ingenuamente riprodotti nello studio « *Leonardo negli studi per il tiburio* » per chiudere così il suo verdetto: « *Quanto ai disegni a fol. 27r del Cod. B, e a fol. 10v dello stesso ma-* « *noscritto, essi presentano piuttosto un carattere di bizzarre decora-* « *zioni che di seri studj architettonici* »: in altri termini io avrei scambiato dei disegni decorativi, per studi di statica: la stessa cosa! A questa per me poca lusinghiera conclusione, sarei tentato di opporre la circostanza di fatto — sfuggita all'acume del mio mentore — che al disopra dello schizzo — da me riprodotto dal fol. 27r Cod. B — si legge la nota, di pugno di Leonardo, « *del todesco in domo* ». Ma sarebbe eccessiva pretesa, quella di esigere che il mio correttore abbia letto



Dal Cod. Trivulziano fol. 8r.

quelle parole scritte alla rovescia, avendo già segnalato, a suo tempo, la scarsa famigliarità per i manoscritti vinciani, dell'illustre demolitore di Leonardo: tanto più che sullo stesso argomento egli insiste: « *siamo* « *convinti — e più di un tecnico in materia, che ha esaminato attenta-* « *mente il quesito, è con noi — che non convenga proprio dare altra* « *importanza che di schizzi fatti per passatempo, o se si vuole, per* « *studio personale, senza intenzione* ».

E il critico conclude: « *anche qui l'artista si è sbizzarrito a segnar* « *ricordi e accenni, inspirati forse al Duomo, ma senza aspirare a* « *presentar concrete proposte per una attuazione* ».

Ah! se non vi fossero quelle noiose note di pagamenti fatti a Leonardo « *circa modelum unum tiburii ecclesiæ majoris* » come sarebbe gradita conclusione disfattista, quella di annunciare ai lettori che Leonardo, lento nell'operare, dalla mente lucida ma pericolosa, si è spassato a riempire i suoi libri di calcoli di statica, schizzi e ghiribizzi, senza nemmeno accorgersi, distratto come egli era sempre, che in Milano vi era un Duomo, e un problema statico che « *si cercava ansiosamente di risolvere da tutti* » tranne che da lui.

Che questo cumulo di inesattezze, frasi incongruenti e giudizi sbalorditivi, abbia potuto essere condensato in 36 — diconsi trentasei — linee di stampato, è veramente un *tour de force*, fenomenale anche per la disinvoltura abituale del disfattismo vinciano.

Dopo questo travaso critico, non può recar meraviglia il capitoletto riservato ai disegni — anzi ai « *difetti dei disegni di architettura* » sparsi nei codici vinciani — impostato su questa specie di assioma, che « *i* « *tentativi della critica moderna per appurare quanto ci sia di realmente* « *pratico nella congerie dei disegni architettonici leonardeschi, hanno* « *approdato a ben poco, almeno per quel che riguarda il primo periodo* « *milanese* ». E la ragione sta in ciò: « *si tratta di forme che quasi* « *esclusivamente si aggirano nel campo speculativo e che avrebbero* « *tutto da perdere* (nientemeno!) *ad esser prese in considerazione per* « *tradurle in realtà: basta fare oggetto di esame i cento disegni di* « *chiese a cupola, e di edifici turriti disseminati nel Cod. Atlantico, e* « *immaginarli eretti tal quali, per persuadersi del loro effetto sceno-* « *grafico, non resistente alla critica edilizia; per persuadersi che si ha* « *torto a dare a quei graziosi disegni che sicuramente l'artista eseguì* « *quasi per passatempo* (ancora?) *personale, per una soddisfazione tutta* « *intima di squisito sognatore, una importanza ch'essi non hanno* ». E

qui, il manipolatore di archi rampanti e di contrafforti, non può rinunciare alla voluttà di additare un esempio degli spropositi architettonici e costruttivi di Leonardo. Egli vede in uno schizzo di chiesa « *la porta d'ingresso a timpano triangolare, aperta nel bel mezzo della parete rotonda di un corpo avanzato, sormontato da cupola* » e lo giudica « *un motivo, che l'artista stesso si sarebbe trovato impacciato, c'è da giurarlo, a tradurre in realtà* » : allo stesso modo che il critico nostro sarebbe impacciato, c'è da giurarlo, a dimostrare di non essere ignorante in architettura, come io non avrei bisogno che altri mi persuadesse di essere un asino — non sapendo leggere una nota, e non essendomi mai avvicinato ad un telescopio, neppure per vedere la luna — qualora mi permettessi di sentenziare in musica e in astronomia.

È noto come sul pianoforte di G. Verdi, al momento in cui il maestro venne colpito dal malore che lo trasse alla tomba, fosse rimasto un foglietto colla preghiera per Umberto, scritta dalla Regina Margherita; sul quale foglietto erano tracciate, di mano del Verdi, alcune battute musicali, rapidi e sommari appunti di un pensiero, l'ultimo, che aveva solcato la mente del maestro : non sufficienti gli appunti per ricostituire quel pensiero, per riafferrarne il senso, erano pur sempre reliquie degne di rispetto. Or facciamo l'ipotesi che un critico musicale, noto per non conoscere la tecnica della musica, avesse dopo un esame sommario di quel foglietto, espresso questo giudizio : « vi è veramente troppo « poco in quegli appunti, per giudicare se si riferiscano ad una sinfonia, « piuttosto che ad un valzer : anzi siamo indotti a vedervi un sèguito di « note di carattere generale, senza preciso riferimento, alle quali non « conviene proprio dare altra importanza, che di passatempo, senza al- « cuna intenzione ; note che si aggirano nel campo speculativo ed avreb- « bero tutto da perdere ad essere prese in considerazione per metterle « in musica : e veramente si ha torto ad attribuire a quei graziosi ghi- « ribizzi, tracciati per passatempo, per una soddisfazione intima di squi- « sito sognatore, una importanza : tanto più che il maestro si sarebbe « trovato, c'è da giurarlo, impacciato ad orchestrare quei ghiribizzi ». E, c'è da giurarlo, il mondo musicale, quando avesse a leggere un giudizio tanto irriverente, contribuirebbe ben volontieri ad assicurare al cervello dal quale è sfuggito, la quiete di una casa di salute. Ma si tratta di Leonardo, e il mondo degli artisti non si scompone se, diluite in due volumi, si narrano le peripezie di uno straccione fiorentino, mendicante, mal nutrito, ma sognatore, ed occorrendo « divino », intento a

sciupare i fogli dei suoi libriccini con ghiribizzi senza intenzione, per il semplice passatempo suo, e dei critici disfattisti.

Anche per questo caso dell'intervento di Leonardo nei lavori della Cattedrale di Milano, qualche tuo lettore — caro Polifilo — potrà chiedersi la ragione di questo insulso accanimento nel còmpito di svalutare i disegni architettonici di Leonardo: e la ragione è ancora la medesima indicata per la *Sala delle Asse:* si dà addosso a Leonardo, per squalificare implicitamente l'opera di coloro che lo hanno studiato come architetto.

Già il lettore ha potuto intravvedere, nello svolgimento delle trentasei linee di spropositi e frasi sconclusionate della critica malaguzziana, la poco velata confutazione di quanto ebbi a scrivere sull'intervento di Leonardo nel Duomo; e basterà che io rievochi la conclusione alla quale arrivai, or sono più di quindici anni, perchè il lettore se ne renda conto; infatti, dopo il riassunto delle vicende del tiburio negli ultimi anni del secolo xv, concludevo riguardo all'intervento di Leonardo nella questione: « Leonardo seppe investirsi delle difficoltà tecniche del problema da « risolvere, ed ebbe campo di estrinsecare singolari disposizioni costrut- « tive, le quali concorrono a rivelare in lui una mente che precorreva « le cognizioni del suo tempo. Infatti, nei suoi studi di archi rovesci, « associati con archi a sesto acuto, con sezioni variabili in relazione « agli sforzi cui sono assoggettati, vi è l'intuito delle strutture che la « tecnica doveva più tardi adottare: e ciò mentre il corredo delle con- « suetudini medievali andava perduto, perchè sopraffatto da un ritorno « alle discipline vitruviane, coltivate più per erudizione, o da un punto « di vista teorico, che per logica di applicazione. Leonardo affrontò « il problema, cercando di piegarlo al suo spirito di indagine, ma l'or- « ganismo del Duomo, nella sua semplicità, era troppo razionale perchè « potesse acconciarsi a forme e disposizioni spiccatamente personali: « ed una volta ancora, doveva ad un lavoro collettivo di selezione es- « sere riservato di superare le difficoltà. In questa lotta fra un poderoso « organismo — che nella stessa sua struttura portava i vincoli, sia di leggi « di proporzione, sia di tradizioni costruttive — ed una mente non meno « poderosa, che lo spirito acuto di osservazione e di indagine rendeva « ribelle a quei vincoli e tradizioni, fu il Duomo ch'ebbe il soprav- « vento ».

Così si doveva concludere di Leonardo, col dovuto rispetto per l'uomo e per l'opera sua, di cui solo rimangono i pochi schizzi che il caso salvò dallo disperdimento, mentre nulla sappiamo del modello che

precisava il suo concetto: e non vi era alcuna necessità di farneticare sulla pretesa ignoranza vinciana per la scienza costruttiva del tempo suo e quella odierna, di bizzarre decorazioni, di effetti scenografici non resistenti alla critica edilizia, di disegni che avrebbero tutto da perdere ad esser presi in considerazione, o che Leonardo sarebbe stato impacciato a tradurre in realtà.

Eccomi, caro Polifilo, alla fine del còmpito: o piuttosto, eccoci al termine di questa comune rassegna del disfattismo vinciano, ed altro non rimane che di attenderne pazientemente gli effetti. Dico pazientemente, innanzi tutto in ordine di tempo, giacchè siamo entrambi persuasi che, dopo di aver rotta e rivoltata la crosta del terreno graminaceo, bisogna dar tempo al buon seme, perchè vi abbia a germogliare ed a dare il frutto ripromesso: pazientemente anche in ordine morale, poichè se gli auspicati effetti dell'opera nostra verranno lentamente, non si faranno invece attendere, per noi, gli effetti della imprudenza commessa coll'avere turbato la dignitosa quiete nel campo della critica d'arte: e come non è senza conseguenza che si disturba il fervore dell'alveare, così questi critici che accudiscono alle loro cellule, convinti della importanza del mandato loro affidato dal destino, non ci risparmieranno le punzecchiature, alle quali ormai siamo abituati. Non è forse del nostro Leonardo l'aureo consiglio: « la pazienza fa contro le ingiurie non al- « trimenti che si faccino i panni contro del freddo: imperocchè se ti « multiplicherai di panni secondo la multiplicazione del freddo, esso « freddo nocere non ti potrà: similmente alle grandi ingiurie cresci la « pazienza, esse ingiurie offendere non potranno la tua mente »? E se le ingiurie verranno, riserveremo come sempre e tranquillamente al lettore, e in ogni caso al tempo, il giudizio definitivo.

Ciò che ci deve stare a cuore, ciò che deve essere ambito risultato del nostro schietto parlare, è la riabilitazione della critica vinciana, dopo questa fase di deficienze nel modo di considerare e di trattare Leonardo: riabilitazione ad un tempo del senso estetico, come degli studi vinciani, affinchè questi cinquant'anni di critica morelliana — peggiorata dai seguaci e sempre più imbastardita dai metodi oltramontani di una *Kultur* che ha soffocate le buone e vecchie tradizioni della critica nostra sprovvista di « illuminati raziocini » ma non cattedratica, non imperativa nelle sue conclusioni, non esclusivista nei suoi concetti, non burocratica nei suoi sistemi — cedano il passo allo studio, guidato innanzi tutto da una reale e spontanea attitudine e preparazione a distinguere, ed a

gustare il bello — fondamento e ragione di qualsiasi scritto d'arte. E poichè sarebbe follìa il pensare che le nostre parole possano avere un effetto, sia pur minimo, sugli attuali titolari della critica d'arte, il nostro augurio si rivolge alle nuove generazioni, affinchè fra le dottrinali ed incoerenti manifestazioni di questi, e le pazzesche, violenti affermazioni di una critica, figlia prediletta del futurismo e disfattista d'ogni equilibrio delle facoltà mentali, trovi posto ed abbia a prosperare la passione per lo studio, intesa come sincera soddisfazione dello spirito, il culto per le indagini ponderate e le ricerche tendenti alla mèta, che deve essere comune a tutti gli studiosi, l'elevazione generale del senso estetico, e la serena esaltazione del nostro patrimonio artistico.

Volgendo, con questi intendimenti, il pensiero a Leonardo, la figura artificiosa del mendicante « mal nutrito, indolente, sognatore divino... ed ignorante di architettura » dilegua dietro quella che il Vasari così lumeggiava, or sono quattro secoli: « veramente il cielo ci manda « talora alcuni, che non rappresentano la umanità sola, ma la divinità « stessa, acciò da quella come da modello, imitandolo, possiamo acco- « starci con l'animo e con l'eccellenzia dell'intelletto alle parti somme « del cielo ».

E veramente, diremo a nostra volta, dopo una critica così pedestre, malgrado il « divino sognatore », questa aureola di sovrumano, che avvolge la bella figura di Leonardo — irrequieto sì, ma infaticato, nobile sempre e generoso nei suoi pensieri, nei suoi atti — illumina le nostre menti, eccita gli spiriti, sollevandoli al disopra delle quotidiane miserie, verso i vasti orizzonti « di che la mente umana non è capace ».

E lascia che da te io prenda commiato col titolo, che in questo momento più mi lusinga, dichiarandomi il tuo

Luca Beltrami
cittadino onorario di Vinci.

Aprile 1919

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1 — L'*Annunciazione*, al Museo del *Louvre* a Parigi: ammessa anche dal Morelli come opera giovanile di Leonardo (vedi pag. 27).

2 — L'*Annunciazione*, nella Galleria degli Uffizi a Firenze: attribuita dal Morelli a Lorenzo di Credi (1459 † 1539) poi al Ghirlandaio (1449 † 1494), e da M. Reymond ritenuta opera del Verrocchio, o di Leonardo giovane (vedi pag. 29).

3 — Particolare dell'Angelo, nella *Annunciazione* di Firenze (vedi pag. 30).

4-A — Uno dei vari studi di pieghe, per l'*Annunciazione*, nella Galleria degli Uffizi, a Firenze.

4-B — Disegno a penna per una « *Natività* » — R. Galleria di Venezia. Si tratta di uno schizzo giovanile, che mostra — malgrado il segno ancora indeciso — la ricerca dei movimenti e delle espressioni (vedi pag. 158 e 160).

5 — Ritratto dell'*Imperatore Massimiliano* (vedi pag. 32 e seguenti, schema a pag. 42, e pag. 126): unico dipinto firmato Ambrogio Preda, datato 1502, in base al quale si assegnò al Preda, qualche diecina di dipinti, e molti disegni.

6 — Ritratto femminile dell'*Ambrosiana*: Cecilia Gallerani (vedi pag. 33 e seguenti, 64, e Capitolo V): attribuita dal Morelli al Preda: vedansi i raffronti **7** A, **7** B, e **8** A, **8** B.

7-A — Particolare dell'occhio, nel Ritratto femminile dell'Ambrosiana.

7-B — Particolare dell'occhio nel Ritratto di Massimiliano.

Il raffronto dell'occhio nei due ritratti **5** e **6**, mette in evidenza l'unica loro analogia, nella striscia di luce sulla cornea dell'occhio, in base alla quale specialmente, il Morelli attribuì il Ritratto dell'Ambrosiana al Preda (vedi pag. 35).

8-A — Particolare della collana di perle, nel Ritratto femminile dell'Ambrosiana. (Vedi pag. 41 e 45).

8-B — Particolare del Toson d'oro, nel Ritratto di Massimiliano.
(Vedi pag. 41 e 45).

Il raffronto dei due particolari **8** A e **8** B, mette in rilievo il diverso valore dei dipinti, ai quali si riferiscono: la elegante esattezza del vezzo di perle, rivela un artista di primo ordine: mentre il toson d'oro, disegnato stentatamente, non è nemmeno degno di un semplice miniatore.

9 — Ritratto di Paggio, nella Galleria Carrara di Bergamo.
(Vedi pag. 34, 35).

Attribuito dal Morelli al Preda, all'atto stesso di assegnare a questi il « Ritratto femminile » dell'Ambrosiana, malgrado la diversità di valore intrinseco nel disegno, modellazione ed espressione. Si noti il goffo particolare del mantello, a proposito del quale un critico scrisse: « gettato sulle spalle con studiata eleganza (!) »: si noti altresì la esecuzione stentata della capigliatura.

10 — Ritratto, già nella Collezione Archinto, ora nella *National Gallery* di Londra.
(Vedi pag. 37 e seguenti, e *sigla* a pag. 39).

Quest'opera venne dal Morelli attribuita dapprima a Bernardino Conti, poi ad Ambrogio Preda, interpretando la sigla come firma di questo pittore.

11 — Ritratto virile all'Ambrosiana (vedi pag. 49 e 53, Capitolo IV).

12 — Il Ritratto virile, dopo il restauro (vedi Cap. IV e pag. 49, 54 e 63).

13-A — Testa di giovinetto: disegno nella Collezione di Windsor.

13-B — Testa di giovane, con uno schizzo di Caricatura: disegno al *Louvre*.
(Vedi pag. 61).

14-A — Disegno di Caricatura, di Leonardo: R. Accademia di Venezia.

Si confronti il disegno, collo schizzo di Caricatura nel fondo del disegno **13** B per rilevare la vacuità dell'argomento addotto, per escludere questo come disegno di Leonardo, giudicandolo « troppo tormentato nella bocca malsicura, ed esagerato nella regione sopracigliare ».

14-B — Disegno di giovane, di profilo a matita rossa, attribuito arbitrariamente al Boltraffio (vedi pag. 141 e 142).

L'attribuzione a Leonardo non dovrebbe essere dubbia, non solo per il carattere e l'intrinseco valore del disegno, ma per la direzione dei tratti da sinistra a destra, speciale di Leonardo.

15 — Ritratto di Ginevra Benci, nella Galleria Liechtenstein a Vienna, dipinto da Leonardo, fra il 1478 e il 1482.
(Vedi pag. 89, Cap. VI).

16 — Particolare della Vergine, nella *Annunciazione* di Firenze (vedi pag. 89, 94 e 103).

L'assieme del dipinto è dato al n. **2**, e il particolare dell'Angelo al n. **3**).
Questo quadro, eseguito fra il 1478-80, può essere opportunamente raffrontato col ritratto della Ginevra Benci, dipinto verso quell'epoca.

17 — Isabella d' Este: disegno di Leonardo, eseguito nel 1500 (vedi Cap. VI).

Si osservi la mano, in relazione al ritratto n. **18**, che venne attribuito al Preda in base alla mano difettosa (vedi pag. 57 e 98).

18 — La « Dama dal Furetto » nella Galleria Czartorisky a Cracovia (vedi pag. 89 e 94, Cap. VI): sul fondo si intravvede la vecchia iscrizione BELLE FERONIERE LEONARD VINCI.

19 — Particolare del primo studio per la S. Anna, disegno conservato alla *Royal Academy* di Londra.
(Vedi pag. 167 e n. **36**).

20 — Particolare della *Adorazione dei Magi*, nella Galleria degli Uffizi (Vedi pag. 52, e n. **41** B).

La intensità delle espressioni nelle figure, rapidamente abbozzate, escluderebbe che si tratti di opera giovanile, mentre risulta che la tavola dell'*Adorazione* venne iniziata nel 1481 e rimase, alla partenza di Leonardo da Firenze, presso la famiglia Benci. Basta questo saggio per sfatare le artificiose distinzioni di « periodo fiorentino » e « periodo milanese ».

21 — La « Vergine delle Roccie »: esemplare di Parigi.
(Vedi Capitoli VII, VIII, IX).

22 — La « Vergine delle Roccie »: esemplare di Londra.
(Vedi Capitoli VII, VIII, IX).

23 — Particolare della « Vergine delle Roccie » di Parigi. Testa della Vergine (vedi pag. 133).

Di questa testa venne asserito che in gran parte è stata ridipinta: gioverà il raffronto colla testa nell'esemplare di Londra (vedi n. **34**), che il Morelli giudicò una copia, e gli altri scrittori disfattisti attribuirono al Preda.

24 — Particolare della « Vergine delle Roccie » di Londra. Testa della Vergine, attribuita per disegno e « lavoro delle mezzetinte » (pag. 134) al solito Preda.

25 — Particolare della « Vergine delle Roccie » di Parigi. Testa dell'Angelo.

Si tratta dell'Angelo « dal sorriso beffardo e dallo sguardo furbesco e languido » secondo un critico disfattista (vedi pag. 118).

26 — Particolari della « Vergine delle Roccie » di Londra. Testa dell'Angelo.

Il raffronto fra le due teste dell'Angelo nei due esemplari, basta per riconoscere la mano di Leonardo in entrambi, e per escludere che l'esemplare di Londra sia una copia fatta dal Preda (vedi pag. 126, e Cap. IX).

27 — Angelo suonante, laterale alla composizione della « Vergine delle Roccie ».
(Vedi pag. 51, 97, e 139).

Attribuito al Preda, unicamente in relazione al contratto 25 aprile 1483, senza che una attestazione speciale della tecnica del Preda intervenga a giustificare l'attribuzione.

28 — Angelo suonante, laterale alla composizione della « Vergine delle Roccie ». (Vedi pag. 51 e 139).

Il particolare della testa, colla caratteristica striscia di luce nell'occhio, è dato al n. **48**.

29 — Testa di S. Giovannino, nell'esemplare del *Louvre* (vedi pag. 166).

A questa testa si volle riferire il disegno del *Louvre* [**35**] che corrisponde invece alla composizione della S. Anna, nel Cartone di Londra [**36**].

30 — Particolare del bambino Gesù, nell'esemplare del *Louvre*.

31 — Disegno di Leonardo a 21 anni, colla scritta: « Di di Santa Maria della neve a dì 15 d'agosto 1473 ».
Galleria degli Uffizi, Firenze (vedi pag. 153).

32-A — Disegno del Verrocchio, nella Raccolta dei disegni di questo maestro, al *Louvre*. (Vedi pag. 145).

32-B — Schizzi di Leonardo a 26 anni — Galleria degli Uffizi, Firenze. (Vedi pag. 145).

Il raffronto di questo disegno col precedente **32** A del Verrocchio, mostra la sicurezza e la espressione nel tratto dell'allievo, rispetto a quello del maestro.

33 — Tavola della S. Anna, al *Louvre*.

Questa tavola venne da Leonardo recata in Francia nel 1517, e probabilmente vi collaborò Francesco Melzi: vedansi gli studi del bambino al n. **34**.

34 — Studi di Leonardo per il bambino, nella composizione della *S. Anna* — R. Galleria di Venezia.

Questo disegno, sicuramente di Leonardo, venne attribuito senza alcuna ragione, a Cesare da Sesto. Vedansi alle pagine 159 e 162 gli argomenti in favore di Leonardo, e la prova della leggerezza della attribuzione a Cesare da Sesto, scambiando il sesso nello studio del « torso femminile » dal Müntz dichiarato « étude pour la Vierge ».

35 — Testa di bambino, disegno al *Louvre*.

È questo il disegno attribuito al Preda, per farne lo studio della « Vergine delle Roccie » nell'esemplare di Londra, a lui arbitrariamente assegnato.

36 — Testa del bambino, nel Cartone della *S. Anna*, alla *Royal Academy* di Londra. (vedi pag. 167). Raffrontare questo disegno col precedente n. **35**, e col n. **29**.

37 — Schizzo per la composizione della *Adorazione dei Magi*, commessa a Leonardo nel 1480 (vedi pag. 160).

Vedansi i particolari della tavola, non finita, agli Uffizi, al n. **20** e al n. **41** B.

38-A — Studio di fiori, alla R. Accademia di Venezia (vedi pag. 157).

Disegno a penna, raffigurante fiori di melo comune, spighe, graminacce, viole; sottratto a Leonardo perchè « *vi manca l'anima essenziale che esprime la*

vita organica dell'oggetto ». Uno studio, quasi identico, si trova nel Cod. B Istituto di Francia, a fol. 14 in mezzo a scritti vinciani: si noti la direzione dei tratti caratteristica di Leonardo, da sinistra a destra.

38-B — Disegno per i ritratti di *Massimiliano I*, e *Bianca M. Sforza*, e studio di bambino: R. Accademia di Venezia. Vedere per i profili a pag. 33, e 45: per il bambino a pag. 136.

39-A — Testa di facciata: disegno a matita al *British Museum* (vedi pag. 168).

39-B — La stessa testa, di profilo: disegno alla R. Galleria degli Uffizi.

L'accostamento dei disegni **39** A **39** B mette in evidenza la loro correlazione. Si tratta della stessa testa di vecchio sbarbato e calvo, disegnata di fronte e di profilo, con una esattezza e corrispondenza di tutti i particolari, veramente leonardesca. Mentre non risultava giustificata la eliminazione del disegno di profilo, fatta dal Morelli, la correlazione coll'altro disegno di fronte — che non era stata rilevata — interviene a togliere ogni dubbio sull'autenticità dei due disegni.

40-A — Testa di profilo: disegno alla R. Accademia di Venezia.

40-B — Testa di profilo.

Di questo disegno, come di quello **40** A, è degna di rilievo la coesistenza dei tratti da sinistra a destra per la figura, e in senso inverso per il fondo: il che prova la disposizione di Leonardo ad adoperare indifferentemente la destra, come la sinistra.

41-A — Testa di *Cristo flagellato:* R. Accademia di Venezia (vedi pag. 160, e 161).

Disegno indubbiamente di Leonardo, meritevole di essere illustrato nella *Collezione dei disegni di Venezia*, al posto di altri disegni riprodotti ed attribuiti senza fondamento a Leonardo.

41-B — Particolare della tavola *Adorazione dei Magi*, agli Uffizi (vedasi pag. 52). Un altro particolare della tavola è dato al n. **20**.

42 — Particolare del *S. Gerolamo*, al Vaticano.

Abbozzo che ha singolare analogia coll'*Adorazione dei Magi* per la fattura. (Vedi pag. 25, 26, 27).

43 — La *Pala Sforzesca*, alla Pinacoteca di Milano.

Vedere al Cap. XII, e pag. 170, a proposito della sostituzione di Cesare a Massimiliano « *constatata* » da un critico disfattista.

44-A/B — Raffronto fra la testa di Massimiliano, disegno all'Ambrosiana, e la testa dipinta nella *Pala Sforzesca*.

Il lettore può constatare la perfetta corrispondenza fra il disegno e il dipinto, contrariamente a quanto si volle in modo arbitrario asserire, per assegnare il disegno al solito Preda. (Vedasi pag. 176, e 177).

45 — Due teste: Collezione Devonshire, a Chatsworth.

Dice un critico disfattista di Leonardo, a proposito di questo disegno: « presenta « nella forma ondulata del naso appuntito, e della bocca lunga, nel mento, « nel profilo della guancia, nello spirito che lo informa, tale affinità col disegno « della testa stessa della Vergine all'Ambrosiana, da non lasciarci dubbio sulla « comune loro paternità artistica, quella del Preda ». Il disegno citato dell'Ambrosiana, non è che una copia incompleta, e molto debole, della testa femminile di Chatsworth.

Si noti come non si conosca un « disegno autentico » del Preda. Quello al n. **38** B dato che sia suo, non può autorizzare il suesposto giudizio: mentre, quando non si volesse riconoscere Leonardo in questo disegno, vi sarebbero allievi suoi da prendere in considerazione, prima di ricorrere al solito Preda.

46 — Testa per la *Leda*.
Disegno interessante per la varietà della direzione nei tratti di penna.

47 — Testa femminile: Biblioteca Reale di Torino, ritenuta da qualche critico come studio per l'angelo nella « Vergine delle Roccie » del *Louvre*.

48 — Testa di uno degli Angeli laterali alla « Vergine delle Roccie » (vedi n. **28** e pag. 142).

49 — Particolare della Tavola « Il battesimo di Cristo » di Andrea Verrocchio, alla R. Accademia di Firenze. L'Angelo colle vesti sarebbe stato dipinto dall'allievo Leonardo, secondo il Vasari. Confrontare coi vari disegni di panneggi di Leonardo, fra i quali il **4** A.

50 — Particolare della Tavola « La Vergine delle Roccie » al *Louvre* (vedi pag. 136).

51 — Composizione ad intrecci per la *Accademia di Leonardo*.

52 — Particolare della decorazione di vôlta, nella *Sala delle Asse* nel Castello Sforzesco (vedi pag. 181 e seguenti).

53 — Uno degli studi per il tiburio della Cattedrale di Milano (vedi pag. 195 e seguenti).

54 — La « Madonna » dell'*Ermitage*, attribuita a Leonardo, già nella Collezione Litta, e proveniente dalla Collezione Contarini (vedi pag. 23 e 79).

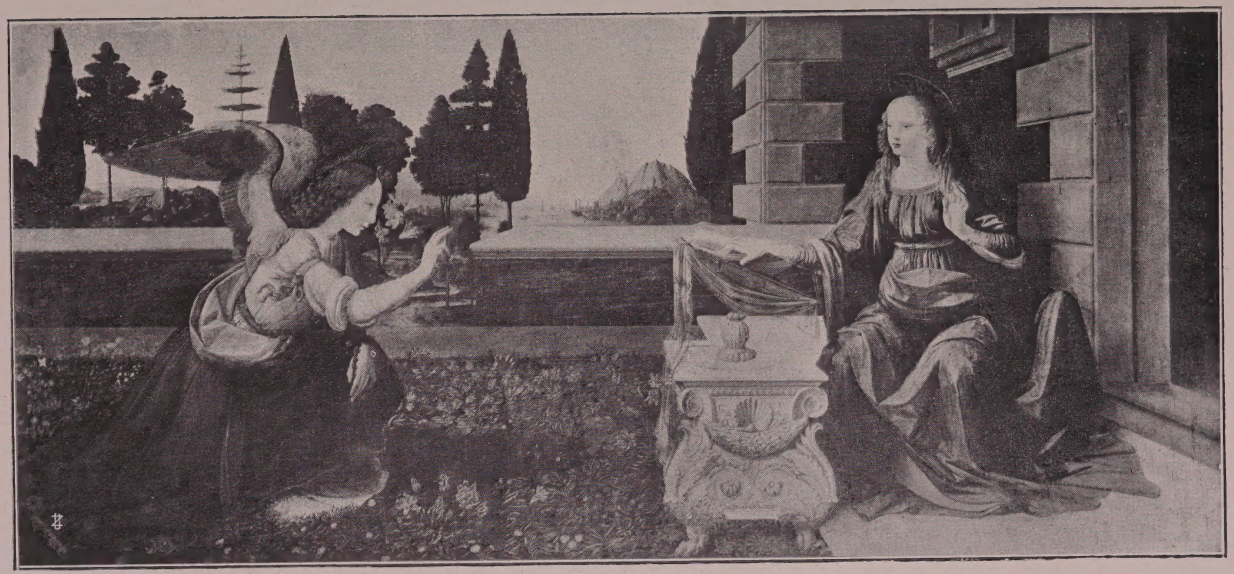
INDICE DELLE INCISIONI PER ARGOMENTI

I numeri tra parentesi si riferiscono ad opere non di Leonardo.

Adorazione Magi	disegno	37.
» »	dipinto	20, 41 B.
Annunciazione	dipinto	1, 2, 3, 16.
»	studio	4 A.
Anna (S.)	studio	34.
»	cartone	19, 36.
»	dipinto	33.
Gerolamo (S.)	dipinto	42.
Madonna Litta	dipinto	(54).
Natività	disegno	4 B.
Vergine delle Roccie - Parigi	dipinto	21, 23, 25, 29, 30, 50.
» Londra	dipinto	22, 24, 26.
»	disegno	35.
» Angeli laterali		(27), (28), (48).
Ritratti: Archinto	dipinto	(10) e pag. 39.
Benci		15.
Este, Isabella	disegno	17.
Dama dal Furetto	dipinto	18.
Gallerani		6, 7 A, 8 A.
Massimiliano Imperatore		(5), (7 B), (8 B), (38 B), e pag. 42.
Massimiliano Sforza		(44 A) (44 B).
Musicista		11, 12.
Paggio		(9).
Disegni di figura		13 A, 13 B, 14 A, 14 B, 38 B. 39 A, 39 B, 40 A, 40 B, 41 A. 45, 46, 47.
» Vari		31, 32 B, 38 A, 51.
» Verrocchio		(32 A), (49).
Pala Sforzesca		(43).
« Sala delle Asse »		52, e pag. 190.
Tiburio del Duomo di Milano		53.

ILLUSTRAZIONI

·1265·
Attribué à LORENZO DI CREDI ou à LIONARDO DA VINCI (école Florentine)
L'Annonciation

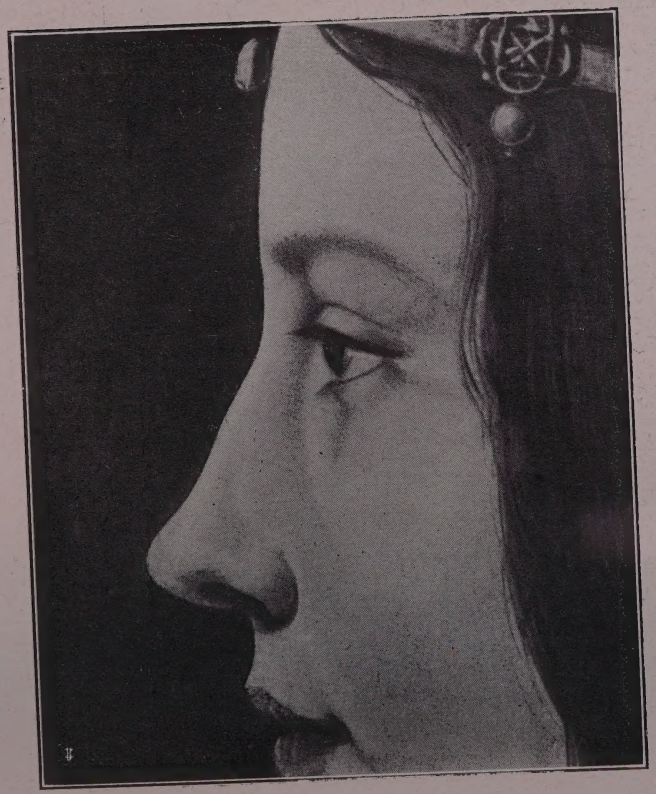


[4 A]

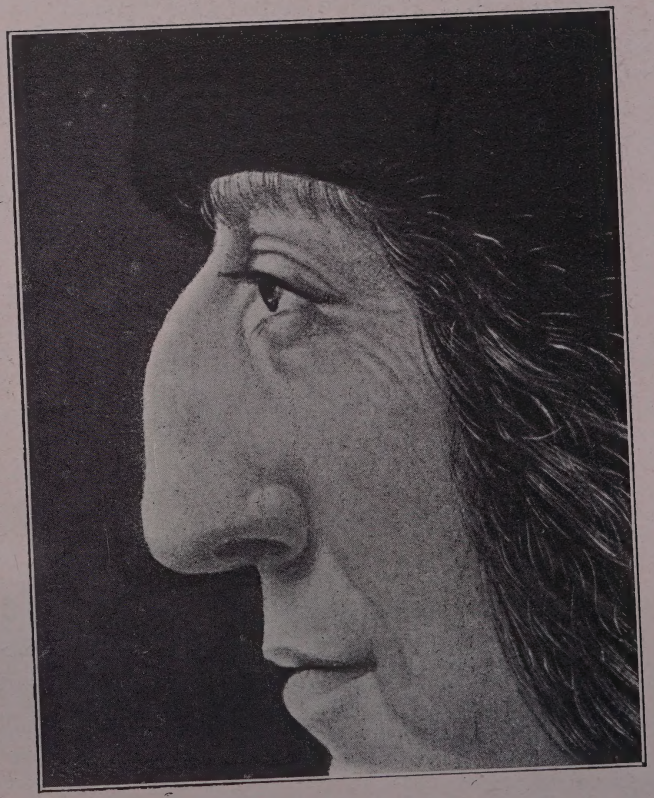
[4 B]

MAX·RO·
·REX·
Ambrosius de
Seris·Inlanen
pinxit
·1502·

[7 A]

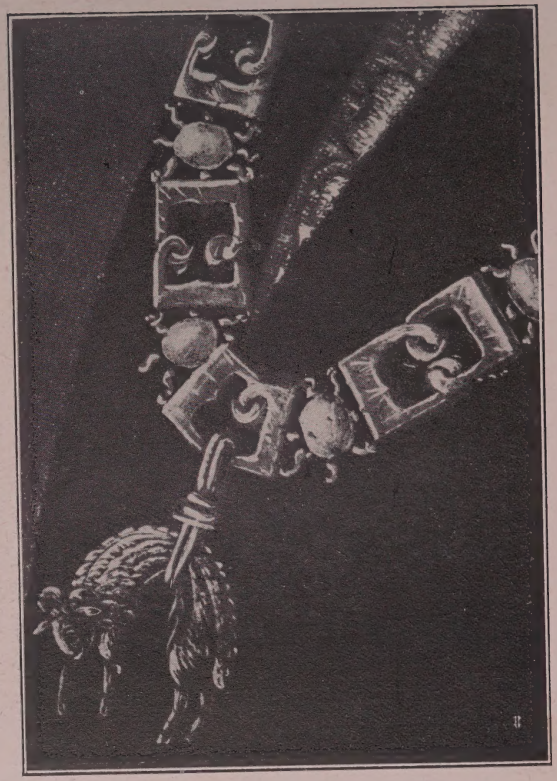


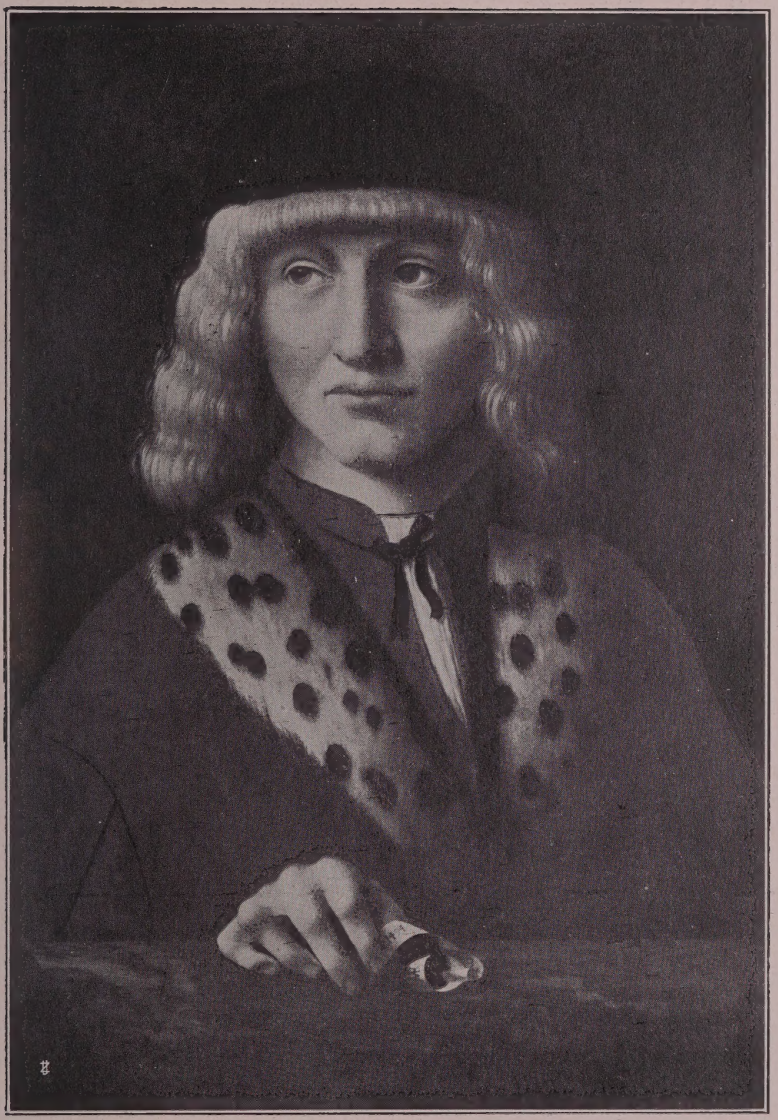
[7 B]

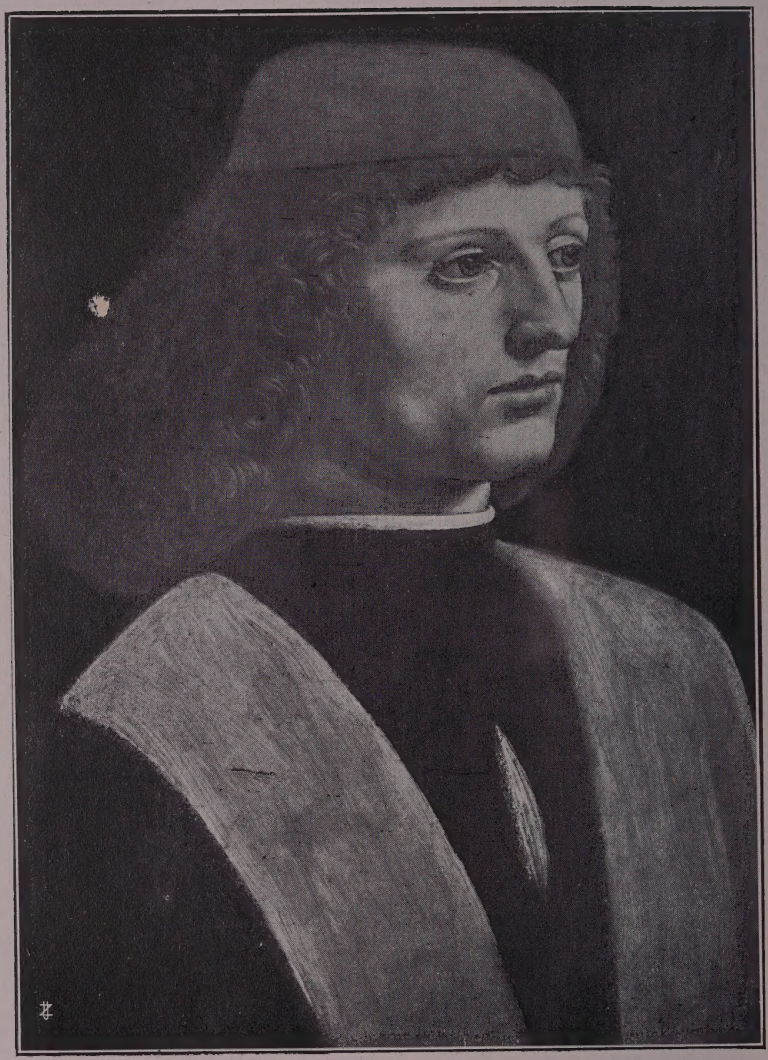


[8 A]

[8 B]





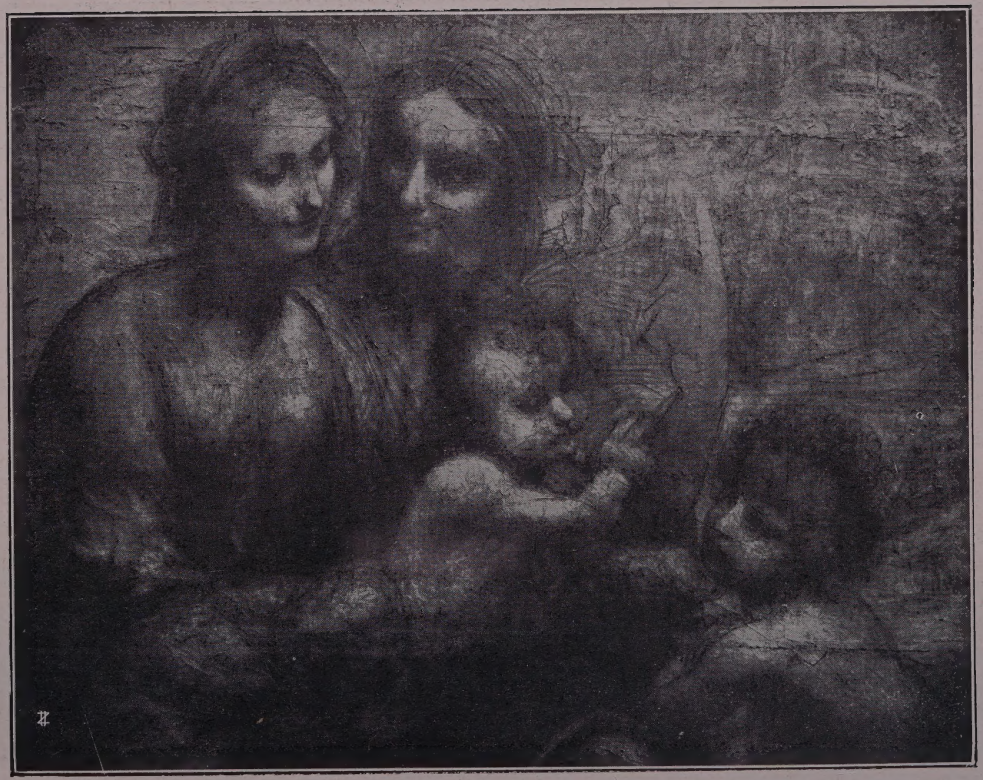


[13 A]

[13 B]

[14 A]

[14 B]



Leonardo

[32 A]

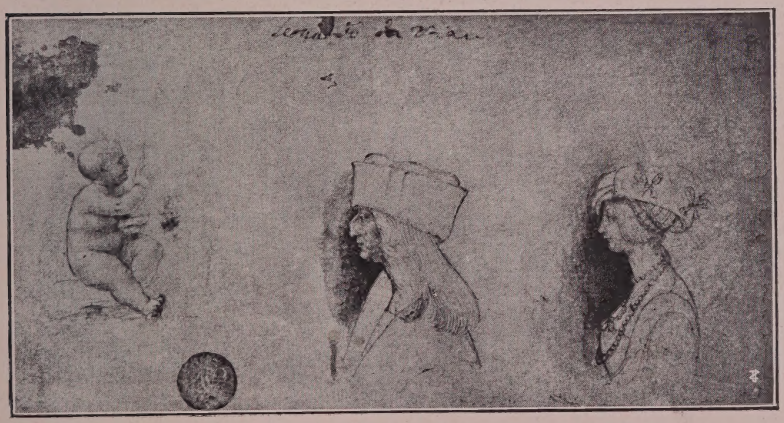
Verrocchio.

[32 B]

Leonardo.

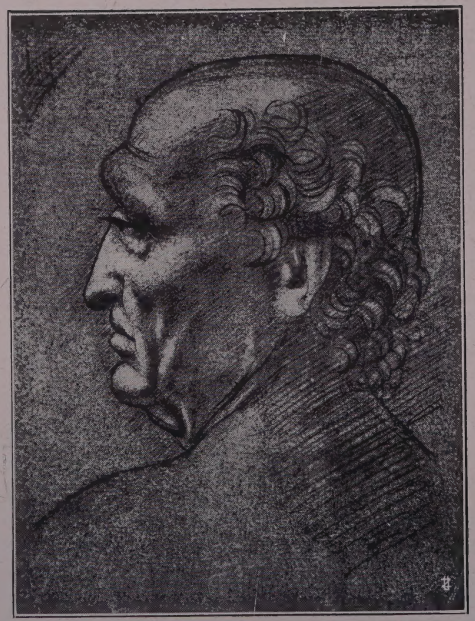
[38 A]

[38 B]



[39 A]

[39 B]

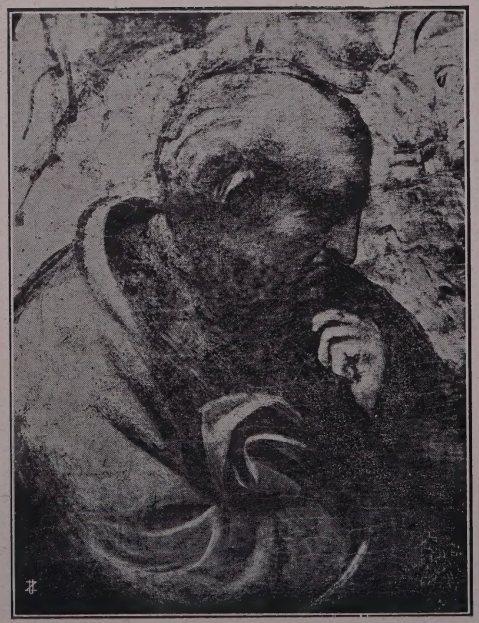


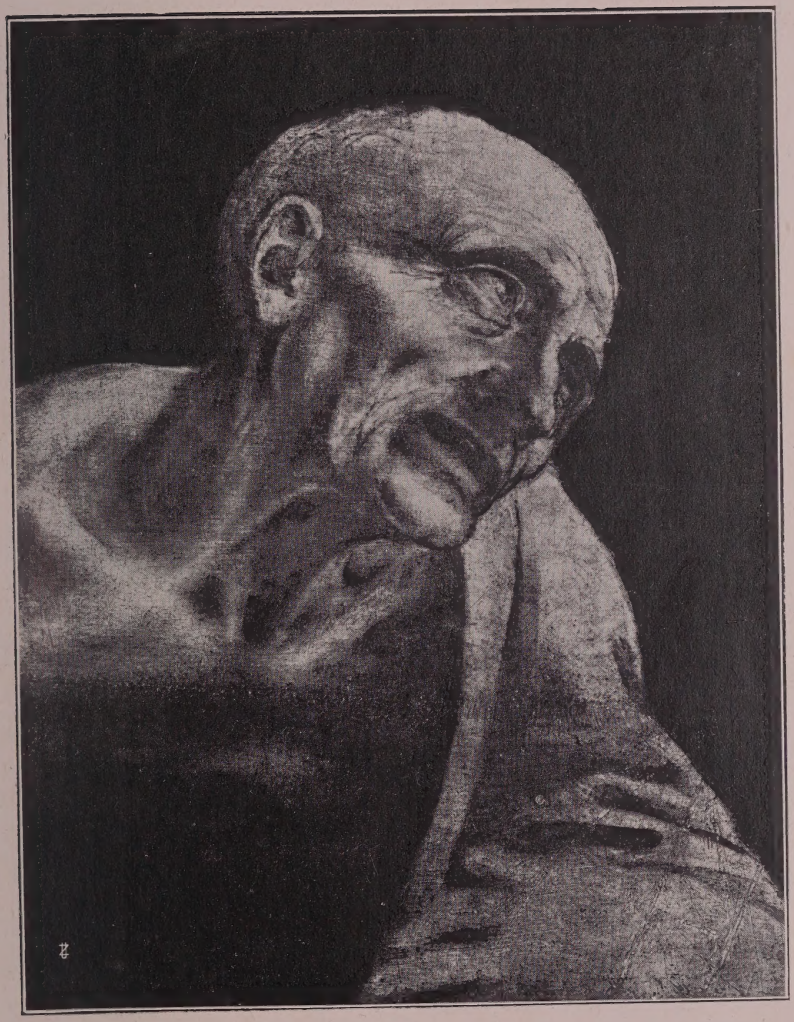
[40 A]

[40 B]

[41 A]

[41 B]

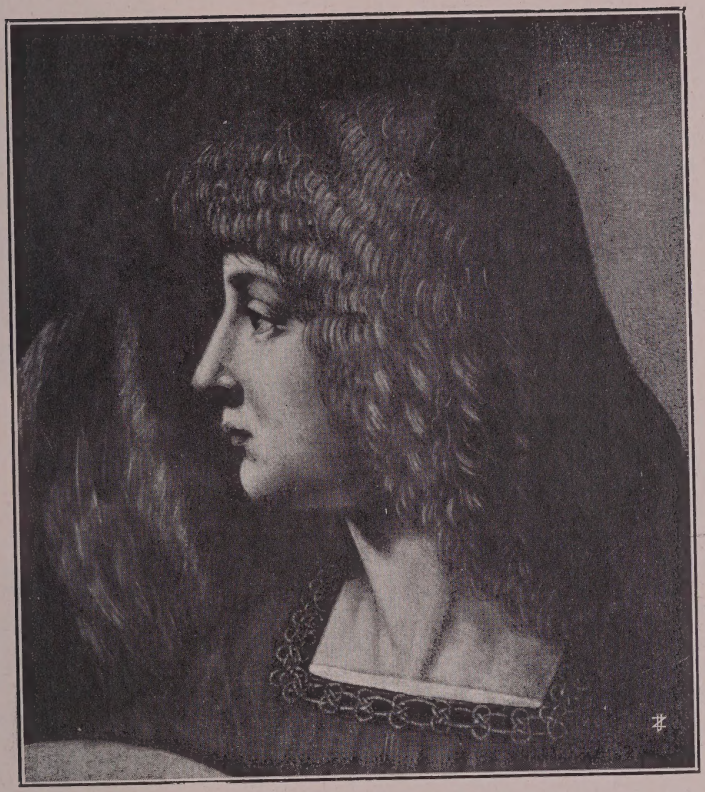


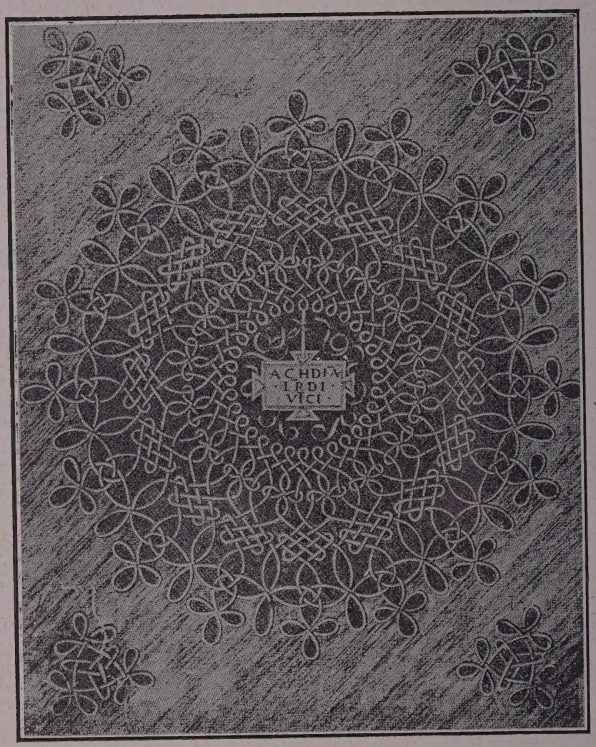


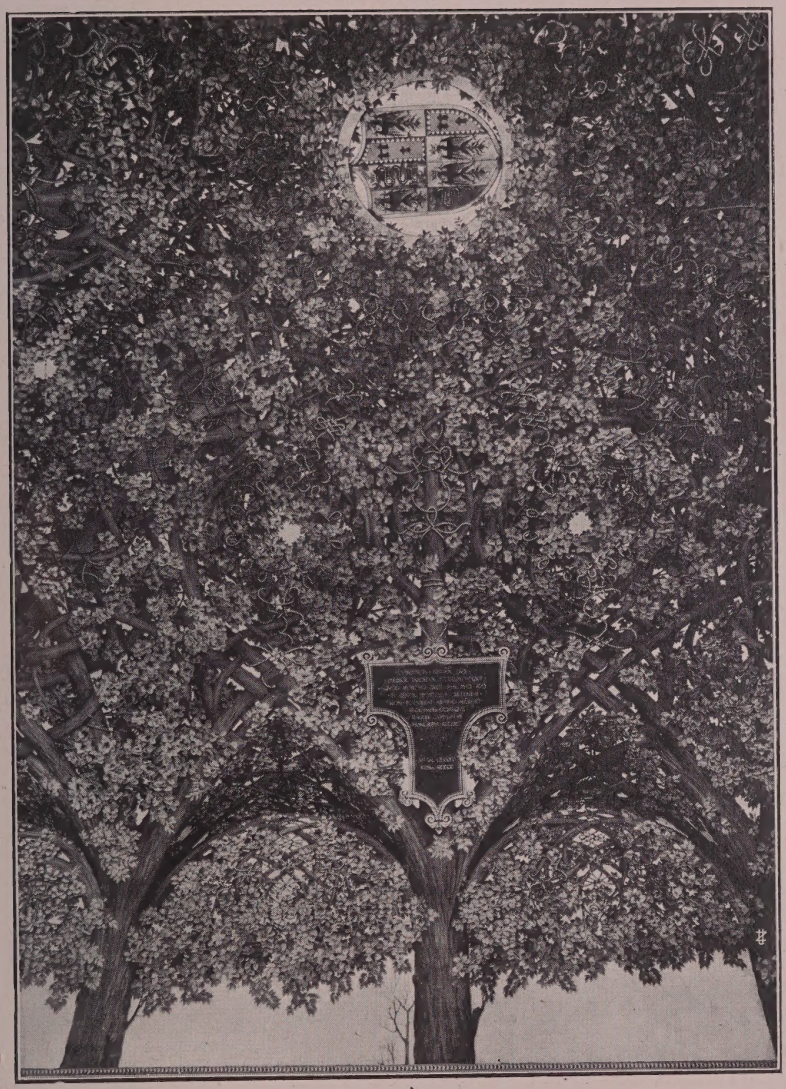
[44 A]

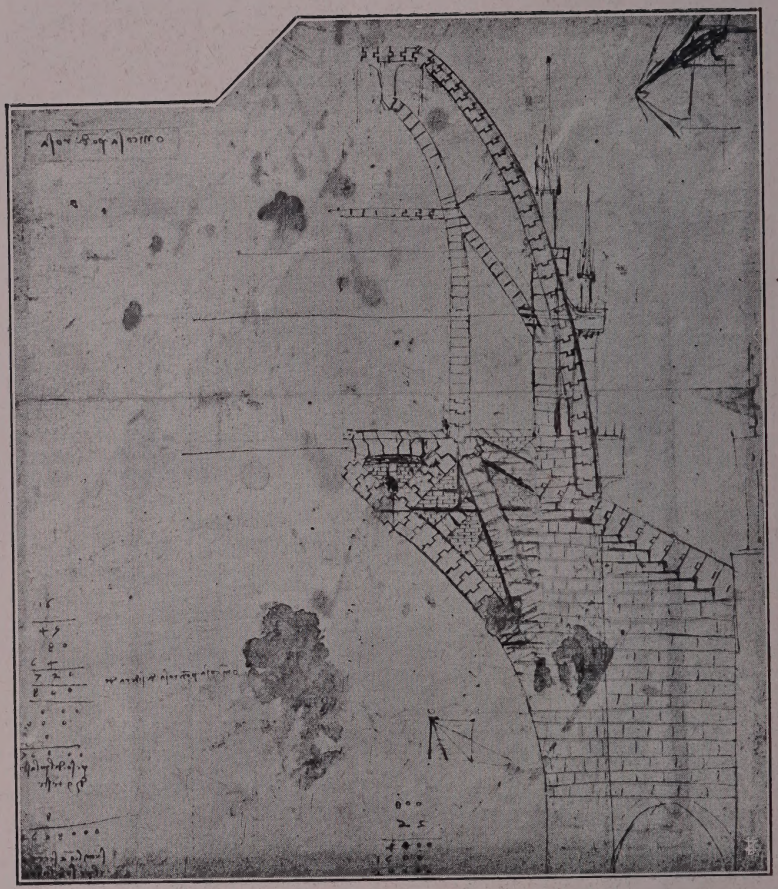
[44 B]

Dall'opera « *La Corte di Lodovico il Moro* », Volume III. Milano, Hoepli, 1917.




A CHDIA
LRDI
VICI





89-B7445

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01043 2561

Causa il forte rincaro delle materie prime
AUMENTO PROVVISORIO
25 %
Fratelli Treves - Milano

È uscito:

Documenti e memorie riguardanti la Vita e le Opere di Leonardo da Vinci, in ordine cronologico a cura di Luca Beltrami, pag. XII-222.

Lire SEI

Milano — FRATELLI TREVES, Editori — 1919